

Filmiska landskap

Film som representation, verktyg och handling i
landskapsarkitektur



Examensarbete av Sara Fridh
Institutionen för landskapsplanering SLU Alnarp



Filmiska landskap - film som representation, verktyg och handling i landskapsarkitektur.

Filmic landscapes – film as representation, tool and practice in landscape architecture.

Sara Fridh

Examensarbete 20 poäng Landskapsarkitektprogrammet, Institutionen för landskapsplanering

SLU Alnarp, 2006.

Handledare Maria Hellström

Alla bilder är tagna av författaren.

Innehållet får inte kopieras eller spridas.

Förord

Mitt examensarbete har genomförts 2005-2006 inom ramen för landskapsarkitektprogrammet, Institutionen för landskapsplanering Alnarp, Sveriges Lantbruksuniversitet. Arbetet omfattar 20 poäng.

Jag vill härmed tacka de människor som på olika sätt bidragit till mitt arbete. Min handledare Maria Hellström för alla intressanta och roliga diskussioner samt snabba kommentarer på mitt arbete. Projektledarna Inger Åhlin och Benjamin Bankhead som frikostigt låtit mig ta del av sitt arbete och sina kunskaper om glashusen i Kosta (och befolkat glashusen i min film). Erik Hedling för hans vägledning och kunskap om Ingmar Bergman. Familjerna Talvik, Björkroth och Dverre för att de generöst har visat upp sina hus runtom i landet. Byggmästare Erik Karlsson för samtal om uppförandet av glashusen i Kosta. Konstnär och filmare David Krantz för tålmodig hjälp med det praktiska filmarbetet. Tony Ågren för de fina ljuden till filmen. Mina vänner för synpunkter på film och uppsats samt hjälp med diverse uppkomna problem under vägen. Min familj.

Slutligen vill jag tacka Markus Magnusson som arbetat parallellt med glashusen i Kosta. Markus har varit ett stort stöd och hjälp under resans gång.

Ett stort tack till alla!

Alnarp maj 2006

A handwritten signature in dark ink, reading "Sara Fridh". The signature is written in a cursive, flowing style. The first name "Sara" is written in a larger, more prominent script, while "Fridh" is written in a slightly smaller, more compact script. The ink is dark and the background is a light, textured surface.

Sara Fridh

Abstract

The title of the final thesis is *Filmic landscapes – film as representation, tool and practice in landscape architecture*.

The aim of the final thesis is to investigate how film as a medium can be used to describe, interpret and manipulate the understanding of a place and its design. What kind of aspects of landscape architecture can film as a medium in a design-process emphasize or create? How can filming, as a self-standing act, contribute to the understanding of the landscape and a landscape-related design-process?

The thesis is divided into two parts, one *theoretical* part that consists of an essay, and one *practical* part that consists of a 11 minute long filmic reflection of the ‘Glass-houses’ in Kosta, Sweden, created by the Swedish designer and architect Bruno Mathsson. The thesis is to be understood as a whole, where the two parts refer to each other. The thesis is also to be understood as an experiment, where the process has been as important as the end result.

During the autumn of 2004 I got in contact with Inger Åhlin and Benjamin Bankhead, who work as project-leaders for the project “Bruno Mathssons’ Glass Houses in Kosta” (a project for renewal and restoration of the Glass Houses). I thought this building and its specific context would serve well as a suitable and provocative starting point for a filmic investigation.

The theoretical part is disposed as a wide study of the film medium, of modernity and landscape. Instead of limiting my study to one of these areas, my aim has been to make a connection between the three aspects, and this through a comparative analysis of selected works of Ingmar Bergman and Bruno Mathsson. In the text, I discuss the characteristics of film as a medium, as well as its relation to architectural modernism. I also explore the role of film as a mediator and representation of landscape views. In order to achieve a deeper understanding for the filmic language and narrative logic, I discuss how film has been used both to reinforce and problematize the traditional Swedish look upon nature and landscape.

The discussion leads forward to the section about Bruno Mathsson, and his special interpretation of the relation between modernism, human and nature-landscape.

His ‘Glass Houses’ in Kosta constitutes the foundation for the practical film-work, which is also discussed and described in the final part of the essay. This section mainly discusses the possibilities and problems in the practical film-work and techniques, as well as in the active reflecting upon film as representation.

The practical part, finally, consists of the production of a film, where I explore how film can be used as a tool and as a self-standing act in the understanding, analysis and future design of a physical environment. This investigation aims to increase my own understanding of landscape as representation, and of how film can be used to change and develop this understanding. The aim of the practical investigation is also to learn more about the technical possibilities of film through a **conscious work** with montage, selecting process, sound and picture. Thus, the film is a reflection on subjectivity and on the power of representation. The choice of film as medium potentially unveils new aspects of the interpretation of the ‘Glass Houses’ in Kosta, and the result is a filmic interpretation of a modernistic building and its relation to the surrounding landscape and to the human being.

Through this wide comparison between film, landscape and modernity, I will in this thesis argue that film is an excellent tool for developing one’s knowledge and understanding of the landscape. As tool and practice, film contributes to rouse more questions around landscape and spatial constructions. I also believe that film may actualize the communication between sender and receiver in a design situation. My opinion is that the choice of film as medium contribute with new aspects on the building and the landscape. In the essay, I argue that film is useful in the way it can reflect our ideas about society, human being and landscape.

Sammanfattning

Huvuduppgiften med examensarbetet är att utforska hur film som medium kan användas för att beskriva, tolka eller manipulera förståelsen för en miljö och dess design. Vilka aspekter på landskapsarkitektur kan film som medium i en design- eller planeringsprocess understryka eller skapa? Hur kan film, som en självständig handling, bidra till förståelsen av landskapet och en landskapsrelaterad designprocess?

Examensarbetet är uppdelat i två delar; en *teoretisk* del som utgörs av denna uppsats, samt en *praktisk* del som utgörs av en 11 minuter lång filmisk betraktelse av den svenske formgivaren och arkitekten Bruno Mathssons glashus i Kosta. Arbetet ska förstås som en helhet, där den teoretiska och den praktiska delen refererar till varandra.

Den teoretiska delen består av en uppsats upplagd som en bred studie kring filmmediet, moderniteten och landskapet. Snarare än att gå på djupet med vart och ett av dessa ämnesområden, gör jag, genom en analys av arbeten av två av dess företrädare, Ingmar Bergman och Bruno Mathsson, en sammankoppling mellan dessa. Texten diskuterar de för film unika egenskaperna, och filmens koppling till modernismen som idé. Filmens roll som förmedlare och representation för idéer och landskap utforskas. För att få en ökad förståelse för vilken roll filmens narrativa logik kan spela för synen på landskapet har jag studerat filmmediet i relation till den svenska landskapssynen, i huvudsak genom en fördjupad studie av filmskaparen Ingmar Bergman och hans sätt att använda landskap i film. Denna diskussion leder vidare till avsnittet om formgivaren och arkitekten Bruno Mathsson, och hans speciella uttolkning av förhållandet mellan modernism, människa och naturlandskap.

Formgivaren och arkitekten Bruno Mathssons glashus i Kosta som sedan ligger till grund för det praktiska filmarbetet, beskrivs och diskuteras också i uppsatsen. Diskussionen kring detta tar främst fasta på möjligheter och problem i det praktiska filmarbetet och teknikanvändandet, samt i det aktiva reflekterandet över film som representation.

Den praktiska undersökningen består av en kortfilm där jag utforskar hur film kan användas som verktyg och medveten handling i förståelse, analys och framtida design av en fysisk miljö. Denna undersökning syftar till att öka min egen förståelse för landskapet som representation, samt för hur film kan användas för att förändra och fördjupa denna. Den praktiska undersökningen omfattar också en fördjupning i filmens tekniska möjligheter och av ett medvetet arbete med montage, urvalsprocess, ljud och bild. Filmen utgör således en praktisk reflektion över subjektivitet och representationens kraft. Innehållsligt är temat för filmen en problematisering av formgivaren och arkitekten Bruno Mathssons glashus i Kosta, ett svenskt exempel på en modernistisk byggnad som tar sin utgångspunkt i förhållandet mellan människan och hennes omgivning.

Genom examensarbetets brett upplagda jämförelse och diskussion kring film, landskap och modernitet, kommer jag att föra fram åsikten att film är ett utmärkt verktyg för att fördjupa kunskapen om och förståelsen för landskapet. Filmen kan bidra till att fler frågeställningar kring landskapliga och rumsliga konstruktioner väcks. Slutsatsen är även att filmen kan medvetandegöra kommunikationen mellan användare och mottagare i en designsituation. I uppsatsen för jag fram åsikten att film är användbart på så sätt att den kan fungera som en spegel av föreställningar om samhället, människan, och landskapet. Studier av film ur ett landskapsperspektiv kan ge en ökad förståelse för kopplingen mellan landskap, modernitet och människosyn.

Innehållsförteckning

Inledning	
Bakgrund	11
Frågeställning och syfte	12
Metod	12
Mål	13
Filmens egenskaper – möjligheter och problem	15
Vad är film?	15
Subjektivt seende	15
Kamerarörelse och rörligt objekt	16
Montage - konsten att foga samman	17
Montaget som konstnärlig handling	18
Narrativ logik	19
Dokumentation och fiktion	20
Kommunikation och manipulation	20
Film som modernistiskt medium - splittrat seende kontra klassisk representation	23
Att se och röra sig – perspektivets upplösning	23
Blickens makt	23
Filmmediet och den modernistiska arkitekturen	24
Offentligt och privat byter plats	26
Det svenska landskapet som filmisk konstruktion	29
Den svenska naturkänslan	29
Representation av naturlandskap i svensk filmtradition	30
Ingmar Bergmans idévärld: naturlandskap, människa och modernitet	33
En kritisk blick	33
Bergman som filmskapare	35

Förkroppsligade landskap	36
Tid- och resandelandskap	37
Fientliga landskap	38
Förvridna landskap	39
Bruno Mathssons idévärld: naturlandskap, människa och modernitet	43
En modern blick	43
Mathsson som glashusarkitekt	44
Landskapsideal	45
En sekventiell arkitektur	47
Glashusen och naturlandskapet	47
Kontroll och livsbejakelse	48
Spegeln och glaset – en jämförande diskussion om den filmiska reflektionen hos Bergman och Mathsson	50
Praktiskt filmarbete – en tillämpad studie av film som verktyg och handling i närmandet av ett landskap	53
Idé	53
Utgångspunkt och tema	54
Att samla och att välja	55
Synopsis	56
Narrativ strategi och dramaturgi	59
Kameraföring	60
Redigeringsarbete	60
Ljudbild	61
Filmen – en beskrivning av resultatet	61
Slutdiskussion	67
Källförteckning	71
Fotnoter	74

Bakgrund

Filmmediets styrka som förmedlare av miljöer och stämningar, tankar och känslor har alltid fascinerat mig. Innan jag påbörjade utbildningen till landskapsarkitekt läste jag 45 poäng filmvetenskap och under mina år på Alnarp har filmintresset fördjupats. I filmmediet finns en inneboende konflikt som jag tycker är intressant, och genom det ständiga bytet av perspektiv erbjuder filmen en annan, så att säga splittrad bild av verkligheten som står i kontrast till det helhetstänkande som många gånger genomsyrar bilden av landskapet. Min tidigare erfarenhet av praktiskt filmarbete består i att jag producerat tre kortfilmer, alla med landskapsanknytning. Från olika utgångspunkter har jag övat mig i redigering och berättarteknik med filmen som unikt audio-visuellt medium. I kursen Formlära 4, 2003, med temat 'Landskapet som rörelse', gjorde jag tillsammans med två andra studenter en kortfilm om kontrasten mellan landskapets fysiska och visuella tillgänglighet¹. På uppdrag av Lunds Kommun och inom ramen för ett biståndsprojekt, gjorde jag samma år tillsammans med en kollega en film med titeln 'Public open spaces and school-yards in Lund'². Året därpå, i Projektkurs 4 Design – 'Plats och idé', gjorde jag slutligen tillsammans med en annan student en landskapsanalys i filmform³.

Under hösten 2004 kom jag i kontakt med antikvarie Inger Åhlin och inredningsarkitekt Benjamin Bankhead som är projektledare för projektet "Bruno Mathssons glashus i Kosta"⁴. Genom dem fick jag ett unikt tillfälle att filma glashusen, och såg dem i sin specifika kontext som en lämplig och utmanade utgångspunkt för mina praktiska undersökningar. Det kändes naturligt att använda miljön för det praktiska filmarbetet. Att glashusen i Kosta blev utgångspunkt för filmarbetet underströk ytterligare den diskussion kring modernitet, som utvecklas i uppsatsen. Även en annan student vid SLU Alnarp, Markus Magnusson, har gjort sitt examensarbete 'Fönster mot naturen - den landskapliga infattningen av Bruno Mathssons glashus i Kosta' i relation till projektet.

Examensarbetet har därigenom blivit ett sätt att söka nya referensramar, samt kombinera och fördjupa mina intresseområden film och landskapsarkitektur som specifikt kompetensområde.

Frågeställning och syfte

Hur kan film som medium användas för att tolka, beskriva eller manipulera uppfattningen om en miljö eller ett landskap och dess design? Detta har varit min huvudfrågeställning. Denna huvudfråga har i sin tur lett till följdfrågor som på olika sätt berör det möjliga syftet med en filmisk förmedling av rumsliga sammanhang. Jag vill undersöka vari kopplingen mellan film och landskap består och vad vi som landskapsarkitekter kan ha för nytta av att studera och använda oss av film som teknik och förmedlare, om filmen som visuell, rumslig representationsteknik kan få betydelse för andra rumsliga gestaltnings- och planeringsprocesser. Syftet med examensarbetet kan i det avseendet sägas vara själva utforskandet av vad filmen kan skapa och tillföra, dels som dokumenterande verktyg och dels som självständig handling. Hur kan film som representation påverka vår syn på verkligheten och i nästa skede vår design av en plats eller ett landskap? I den praktiska delen av examensarbetet gör jag dessutom en kritisk undersökning av *vad* film som medium kan generera.

Metod

Examensarbetet är uppdelat i två delar, en teoretisk del som utgörs av en uppsats, och en praktisk del som utgörs av en 11 minuter lång filmisk betraktelse av Bruno Mathssons glashus i Kosta. Arbetet ska förstås som en helhet, där den teoretiska och den praktiska delen refererar till varandra. Examensarbetet är ett experiment, där själva processen är lika viktig som slutresultatet.

Uppsatsen är en bred studie av filmmediet, moderniteten och landskapet. Snarare än att gå på djupet med vart och ett gör jag en sammankoppling mellan dessa ämnesområden, som också ses genom en analys av två av dess företrädare, filmskaparen Ingmar Bergman och arkitekten och möbelformgivaren Bruno Mathsson. Dessa två har på olika sätt en koppling till filmmediet eller det filmiska, och företräder olika men besläktade relationer till moderniteten och landskapet. För att få en ökad förståelse för vilken roll filmens specifika berättande eller narrativa logik kan spela för synen på landskapet har jag studerat filmmediet i relation till den svenska landskapssynen, i

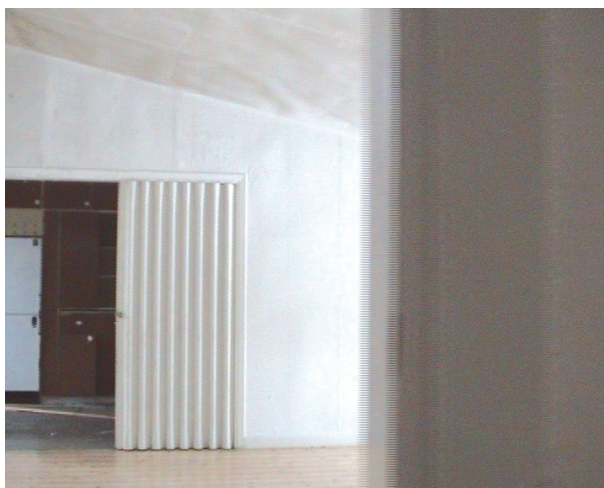
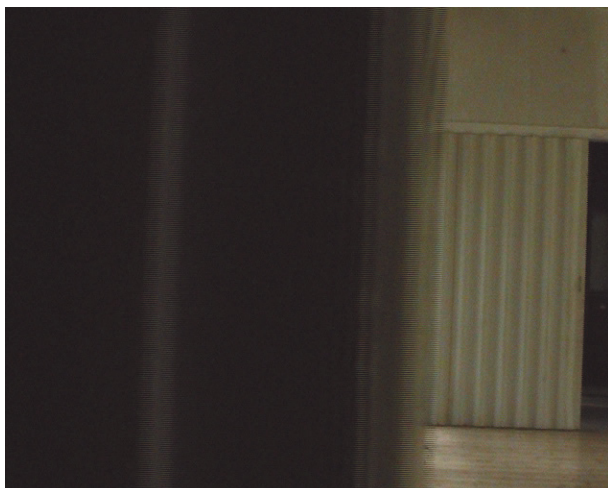
huvudsak genom en fördjupad studie av filmskaparen Ingmar Bergman och hans sätt att använda landskap i film. Denna diskussion leder vidare till avsnittet om Bruno Mathsson, och hans speciella uttolkning av förhållandet mellan arkitektonisk modernism, människa och naturlandskap.

Den praktiska undersökningen består av produktionen av en kortfilm där jag utforskar filmmediets möjligheter och problem. Denna undersökning syftar till att öka min egen förståelse för landskapet som representation samt för hur film kan användas för att förändra denna.

Temat för filmen, förutom att praktiskt undersöka och lära sig mer om dess tekniska möjligheter, är en problematisering av designern Bruno Mathssons glashus i Kosta, ett svenskt exempel på en modernistisk byggnad som tar sin utgångspunkt i förhållandet mellan människan och hennes omgivning. I mitt praktiska filmarbete, genom min egen gestaltade handling, förhåller jag mig dessutom medvetet till en pågående historieskrivning. I förlängningen handlar det om att undersöka hur denna filmiska handling förhåller sig till landskapsarkitektoniska designhandlingar (gestaltningprocessen), och hur den kan skapa ökad komplexitet och nya infallsvinklar.

Mål

Det övergripande målet för arbetet är att öka förståelsen för vad filmmediet tillför i beskrivningen av vår upplevelse av landskap och den fysiska rumsupplevelsen. Det mer specifika målet är att få en ökad insikt i förhållandet mellan våra manipulerade bilder av landskapet, och vad dessa betyder för vår uppfattning av det 'verkliga' landskapet. Det handlar om att få en förståelse för filmens kraft – i det avseendet att mediet fungerar som uttolkare och förmedlare av idéer och miljöer.



Filmens egenskaper – möjligheter och problem

’Primo: fragment av verkligheten registreras fotografiskt. Secundo: dessa fragment kombineras på olika sätt. Detta ger sålunda bilden och montage’⁵.

Sergei Eisenstein

Vad är film?

Vad är det som gör film till ett unikt medium, och vari består de egenskaper som utgör filmens språk? Insikten om *hur* och *varför* något berättas kan leda till en större medvetenhet, både om det objekt som skildras, avsändaren samt den tilltänkta adressaten.

De för filmmediet unika egenskaperna, kan sägas ligga i dess förmåga att i ljud och bild registrera verkligheten. Rörelse kan registreras, men även kameran *i sig* kan röra sig. Dessutom ligger filmens unika egenskaper i möjligheten att förändra tidsförlopp och meningsbyggande vid klippbordet.

Filmens mest uppenbara kvalitet är alltså dess förmåga att både registrera och reproducera bilder av verkligheten. Att kamerans framställning av verkligheten skiljer sig från verkligheten är uppenbart. Det är vad jag gör av dessa skillnader samt hur jag medvetandegör om representationens kraft och möjligheter, som är väsentligt. Om vi hade andra konstformer och medier, skulle vi kanske längta och känna annorlunda⁶.

Filmmediets möjligheter kan också vara dess problem. Det handlar således för landskapsarkitekten lika mycket om att medvetandegöra förhållningssättet till tekniken, som att rent tekniskt lära sig hantera den. Varför använder jag en filmkamera, och hur gör jag det? Detta är naturligtvis en fråga som bör ställas i allt gestaltungsarbete oavsett medium.

Subjektivt seende

Filmmediet har en anpassningsförmåga som gör att det kan användas i de mest skilda syften; som förmedlare av subjektiv upplevelse eller med anspråk på att vara objektiv och allvetande. Det är ett splittrat medium såtillvida att betraktaren genom kameran kan inta många perspektiv. Filmen ger därigenom en möjlighet att identifiera sig med andra. Den är väl lämpad att beskriva en miljö eller plats, gör det möjligt att skildra kvalitativ förflyttning; och att röra sig obehindrat mellan

rum och tid, mellan det inre och det yttre. Många teoretiker och filmare poängterar att kameran är (har förmågan att vara) det skapande subjektets redskap. Med kameran uttrycker filmaren sitt personliga ställningstagande och sin vision. Jean-Luc Godard menar att 'varje kamerainställning är ett moraliskt ställningstagande'⁷. Även det 'voyeuristiska', distanserade seendet blir tydligt med kameran som verktyg.

Den tidiga teoretikern Balázs menar, att filmen finner sin konstnärliga egenart 'genom närbilden, genom bildvinkeln, genom montage'⁸. Han menar att mänskligheten genom filmen fått ett nytt redskap att orientera sig med i verkligheten, som ett nytt sinnesorgan eller en ny visuell kultur. Tingen frigörs från verklighetens logik, och existerar i en fiktiv rymd, höjda över tid och rum. Att på det sättet använda fiktionen för att omtolka verkligheten är ett grepp som även landskapsarkitekten har nytta av.

Rörelse såsom kamerarörelse och rörligt objekt

Filmens rörliga bilder tillför nya dimensioner både i tolkningen av landskapet och i förståelsen av oss själva och vårt seende. Genom frigörelsen från det låsta perspektivet frigörs också betraktaren, vilket leder till en större medvetenhet om relationer och möjliga handlingar. Det är trots allt aktiviteten eller bristen på aktivitet på en plats, som bidrar till att skapa platsens mening. För en arkitekt finns därför ett stort värde i att kunna skildra rörelse i ett fysiskt rum och ett landskap. I och med att jag själv också mycket lätt kan röra mig med den digitala kameran, skapas upplevelsen av kroppens relation till rummet. Denna förmedlade rumsupplevelse är något helt annat än den som förmedlas i en tvådimensionell plan.

Montage – konsten att foga samman

’Filmskaparen påverkas själv av de påtagliga likheterna mellan det fotografiska materialet och verkligheten. Till skillnad från målarens och skulptörens redskap, vilka inte av sig själva skapar något som liknar verkligheten, framställer kameran automatiskt en bild av den omgivande världen. Det finns en allvarlig risk att filmskaparen låter sig nöja med en sådan klumpig reproduktion. För att han ska kunna skapa ett verkligt konstverk måste han ovillkorligen alltid betona mediets egenart’.⁹

Rudolf Arnheim

Montaget, det vill säga klippningen, var den nya och revolutionerande teknik som filmen som konstform innebar. När det gäller film så är det *urvalet* snarare än själva samlandet som utgör den principiella grunden¹⁰. Montaget innebär en möjlighet att klippa och foga samman delar för att på så vis bygga en mening. Delarna kan fogas samman och separeras likt bilden i ett kalejdoskop, och därmed skapa ett oändligt antal meningar och betydelser. Som en enkel liknelse kan man betrakta filmens gestaltningskomponenter som bokstäver och ord. Då blir klippningen av filmen en parallell till hur man fogar samman ord till meningar, stycken och kapitel¹¹. Det är alltså den som klipper filmen som egentligen berättar historien. Klippningen, montagens¹² *makt*, ligger i att innebörden/känslan – den betydelsebärande meningen - finns *mellan bilderna*. Bilden är filmens minsta beståndsdel men har alltid många betydelser – dess mening är oprecis och uppstår först i ett kontextuellt sammanhang. Betydelsen ligger i klippens, bildernas ordning¹³. Helheten kan förstås via detaljerna eller tvärtom.

Montagens och urvalets betydelse hänger alltid samman. I det praktiska arbetet blir denna urvalsprocess och filmens förmåga att skapa mening genom hopfogning av utvalda delar tydlig. I likhet med en landskapsarkitekts eller en annan designers arbete är den filmiska slutprodukten alltid ett resultat av en urvalsprocess och en sammanställning, som man bör ha ett förhållande till som designer.

Klippning och urval är därför viktiga tekniker att lära sig mer om som landskapsarkitekt. Vid presentationstillfället jämförs mitt verk, min *konstruktion* med åskådarnas *rekonstruktion*, reaktioner och tolkningar.

Montaget som konstnärlig handling

På grund av idéerna kring och användandet av montaget har jag funnit givande att något mer detaljerat studera den tidiga sovjetiska traditionen inom filmklippning. Montaget spelar en aktiv roll i sovjetiska filmer från denna period, till exempel Sergei Eisensteins *Pansarkryssaren Potemkin* (1925) och Dziga Vertovs *Mannen med filmkameran* (1929), såtillvida att en uppdriven klipptechnik, med bilder i snabb, rytmisk följd, arbetar med betraktarens associativa förmåga för att genom sekvenser av skeenden aktivt föra berättandet framåt. Sergej Eisenstein underströk att det är genom att kombinera och strukturera verklighetselementen som filmspråket höjer sig över en enkel reproduktiv nivå och blir ett komplext och subtilt uttrycksmedel. Enligt Eisensteins mening är montaget den konstnärliga effekten av medveten klippning. Det är i kombinationsfasen, – i montaget – som filmen kan uttrycka abstrakta begrepp och logiska resonemang. Man menade att montaget vara det mest betydelsefulla elementet inom filmspråket, ja, grundvalen för filmkonsten¹⁴.

I den sovjetiska montageskolans anda accentueras filmens möjlighet att röra sig fritt mellan rum som förs ihop efter andra principer än en rummets geometriska logik¹⁵. Att filmen kan strunta i de geometriska lagarna, både vid inspelningstillfälle och vid redigering, medför en frikoppling från rummet och en frihet att skildra en rumslig upplevelse på ett nytt sätt. Detta upplever jag som en tillgång för den som arbetar med landskap och arkitektur som en komplex fysisk och social struktur.

I mitt arbete med att utforska montagets möjlighet att skapa mening, har jag genom en icke-linjär rumsbetraktelse försökt att skildra en rumsupplevelse, som består av både fysisk rörelse, minne och reflektion. Således har jag använt montaget i det att jag sammanfogat flera tagningar av samma

sträcka och objekt. Detta har i mitt fall, vilket jag senare kommer diskutera mer i detalj, resulterat i en specifik rytm, där kameran rör sig genom ett hus. Montaget har använts för att förstärka byggnadens inneboende rytm och rumsliga förhållande, och har använts utifrån tagningar med rörlig kamera.

Narrativ logik

Dramaturgi är ett redskap för att ge överblick, struktur och form åt en berättelse eller ett förlopp, och är ett begrepp som används även om landskapliga och fysiska rum. En översättning borde därför kunna göras från filmens dramaturgi till landskapets och arkitekturens. Att använda sig av filmen som narrativ struktur kan också vara en hjälp i förståelsen av en landskaplig narrativ struktur, eller i beskrivningen av ett tänkt skeende. Med filmen som verktyg kan man understryka, förstärka eller välja bort delar.

Om filmen fungerar dramaturgiskt förmår åskådaren själv länka samman bilderna till en historia, även om filmen innehåller stora hopp i tid och rum. Åskådaren kan göras mer eller mindre delaktig i filmberättandet vilket kan jämföras med den roll människan kan få sig tilldelad i ett befintligt eller planerat landskap eller en miljö. Berättaren, avsändaren, kan jämföras med arkitektens roll i byggandet av ett landskap. Film kan vara ett bra medium för att beskriva hur en persons tankar och idéer kommer till uttryck i handling¹⁶. Eftersom vi läser film utifrån andra referensramar än de vi använder för att förstå rumslighet, kan filmen genom sin dramaturgi och narrativa struktur tillföra en ny dimension till landskapet, en subjektiv dimension som kan vara öppnare för dialog än exempelvis kartan, som i landskapssammanhang ofta uppfattats objektivt styrmedel eller maktredskap. Filmen kan bidra till en ökad känsla för överföringen eller representationen som en dialog.

Dokumentation och fiktion

Kameraupptagningar och redigering ger alltså möjligheten att se det dynamiska och föränderliga över tid, och bryta en linjär tidsuppfattning för att istället komma närmare en sammansatt tids- och verklighetsuppfattning, som egentligen är det centrala i den subjektiva upplevelsen av ett rum. Filmen skapar ständigt sin egen nutid, man kan förlänga och förkorta tiden, och tid och rum kan ändras på ett ögonblick. Kameran förmår skapa en distansförändring och befria oss från rummets tyranni¹⁷. Tingen frigörs från verklighetens logik, och existerar isolerade och höjda över tid och rum. Denna förmåga att uppfatta och beskriva landskap som funktion av förflyttning och tid kan utvecklas. Regissören Andrej Tarkovskij kallar det för 'sculpting in time'¹⁸. Att använda fiktionen för att tolka verkligheten är ett grepp som även landskapsarkitekten har nytta av.

Glashusen i Kosta skapar på ett liknande sätt upplevelsen av en annan ständigt närvarande tid, vilket gjorde objektet intressant. Jag upplevde husen som frikopplade från tiden, trots att de så tydligt bar spår av förfall. Radhusbyggnaden var övergiven men bar spår av sina invånare. Att lägenheterna i byggnaden inte längre är bebodda gör det lättare att se glashusen som byggnad och arkitekturen i sig själv som huvudaktör. Dokumentationen kunde därför inte bli en enkel registrering, utan krävde ett mera sammansatt berättande, som filmen skapade förutsättningar för. I mitt arbete blandade jag medvetet årstider och tidpunkter på dygnet. Genom att använda olika klipp försökte jag skapa en känsla för rumsliga avstånd till platsen, kanske även för förfallet. Genom en fiktiv blick ges en känsla av nuet i förhållande till det förflutna, som ett avstånd att förhålla sig till, att längta tillbaka till eller glömma. Filmen blev på så vis både ett tidsdokument och en fiktiv betraktelse, då husets utseende och dess omgivning idag (2006) genom restaurering är helt förändrat.

Kommunikation och manipulation

Film är inte minst ett sätt att kommunicera. I dagens samhälle där tekniken gjort den tidigare så exklusiva rörliga bilden alltmer tillgänglig, omges vi ständigt av oändliga mängder dokument och/eller fiktioner som försöker kommunicera med oss eller skapa sig ett tolkningsföreträde.

Det mänskliga psyket arbetar ständigt med att omforma, organisera, ordna de inkommande sinnesintrycken, och bearbeta dessa för att skapa en mening¹⁹. Den ständiga klippningen och sammanfogningen är central, och i detta överföringsläge kan en medvetenhet öppnas också om representationens manipulativa eller gestaltande funktion. Trots vår stora vana vid bildmedier idag kan man tycka att vi borde vara mer medvetna om de urvalsprocesser, de perspektiv och den 'klippning' vi får se, och därmed mer kritiska till det budskap som på detta sätt förmedlas. Tidiga teoretiker som Eisenstein, Benjamin eller Arnheim förstod att skillnaden, mellanrummet, mellan det av kameran eller ögat registrerade och det vi mottar, beror av konstnärens, filmskaparens, avsändarens, men också av betraktarens arbete med att sortera och hantera sitt material.



Film som modernistiskt medium - splittrat seende kontra klassisk representation

’Det sätt på vilket den mänskliga varseblivningen är organiserad – det medium i vilket det äger rum – är inte bara naturligt utan också historiskt betingat’.

Walter Benjamin – Konstverket i reproduktionsåldern²⁰.

Att se och röra sig – perspektivets upplösning

Film som modern medieform är bara drygt hundra år gammal. Från början hade mediet många likheter med fotografiet, i den mening att kameran hade en låst position, men skildrade något rörligt. Så småningom började man röra kameran, både i sidled, så kallade *panoreringar*, samt i djupled (närmare eller längre från objektet), så kallade *zoomningar*. Efter ett tiotal år kom också användandet av helbild, halvbild och närbild.

Filmmediets introduktion/genombrott får också mycket större konsekvenser för seendet än fotografiet eller stillbilden, som fortfarande bygger på det klassiska centralperspektivet. Det klassiska perspektivet utgår från en fast punkt, och skapar därigenom en representation av det fysiska rummet, utifrån en fast utblickspunkt eller ett fixerat öga. Filmkameran möjliggör ett seende utan denna fasta punkt, när man talar om kameraögat existerar i själva verket inte något sådant centrum. Filmkameran och andra moderna medier har alltså möjliggjort en ny typ av relativ representation som i sin tur påverkat vår syn på världen. Arkitekturteoretikern Beatriz Colomina menar att detta revolutionerat vår användning av sinnena, där vi själva kan välja vårt betraktelsesätt²¹. Jag kommer här i korthet att ta upp några av dessa förändringar.

Blickens makt

Under det moderna seklet, 1900-talet, har blickens och seendets betydelse både förändrats och ökat. Men redan vid mitten av artonhundratalet ’uppstod’ en ny persontyp, den så kallade *flanören*, en ’dagdrivare’, som promenerade runt i staden utan bestämt mål och lät blicken falla på det som

kom i hans väg²². Med inflytande från de moderna medierna, panoramat, fotografiet och senare den rörliga bilden, förändras alltså synen på världen och därmed synen på själva människan. I det moderna seklet har blickens och seendets betydelse både förändrats och ökat. Att *se* blir detsamma som att utöva en makt över bilden av verkligheten. Makten hos det (oftast manliga) subjektet, demonstreras genom att han som oberoende och frikopplad betraktare eller voyeur, konstruerar världen och andra objekt (bland annat det kvinnliga). “Tecknet på dominans hänger inte längre på strutsfjädrarna i hatten, det sitter i blicken. Det räcker”²³. Denna blick är den moderna blicken; ett seende kopplat till en kropp i rörelse. Den moderna människan är följaktligen en människa som klarar av en splittrad verklighet, ett splittrat perspektiv, en kropp i ständig rörelse i ett individuellt universum.

Detta långt ifrån entydiga seende har jag tagit fasta på i mitt praktiska arbete. Jag har betonat det konstruerade sekventiella seendet och experimenterat med den voyeuristiska blicken. Genom det praktiska arbetet har jag också kunnat ifrågasätta synen på kameran som det perfekta ögat, som kan se allt och har oändliga möjligheter. Kameran *representerar* en subjektiv rörlig blick, vilket inte betyder kameraögat är detsamma som ett mänskligt öga. Det är dock en stark företrädare för eller förlängning av den mänskliga blicken. Film kan förtydliga att seendet, det visuella, är det sinne som står högst i en perceptorisk hierarki, och som därför ofta gör starkt intryck på människor.

Filmmediet och den modernistiska arkitekturen

Även synen på arkitekturen som konstruktion förändras. Filmens utveckling löper parallellt med framväxten av den riktning inom arkitekturen som kallas modernismen. Modernismen ska i det avseendet inte blandas ihop med modernitet, såtillvida att *modernism* upplevs som en arkitektonisk stil, men även ett program eller en ideologi, medan *modernitet* upplevs som en attityd till verkligheten. I den arkitektoniska modernismen finns en stark koppling till det visuella, medan filmen som attityd kan sägas utveckla eller medvetandegöra ett modernt synsätt, ett splittrat synsätt, där seendet är kopplat till en kropp som kan röra sig och växla perspektiv. Modernismens fokus på blicken och seendet, kan jämföras med filmmediets uppbyggnad och egenskaper, en filmremsas på varandra följande klipp mellan olika perspektiv och synvinklar. Arkitekturen upplevs genom

den arkitektoniska vandringen, en rörlig figur. Detta är denna arkitekturs motsvarighet till rummet i filmkameran. Modernismen är alltså inte enbart en idealisering av rena, abstrakta former, utan snarare, menar Beatriz Colomina, filmisk till sin logik²⁴. Den moderna arkitekturen eller landskapet ska kanske därför inte uppfattas i första hand som en yttre form, utan som en upplevelse byggd på ett medvetet splittrat seende.

Genom att titta på den arkitektoniska miljön med 'traveling eyes', det vill säga genom filmiska och visuella verk, kan man ompröva den arkitektoniska formen och dess betydelse²⁵. Hur historien berättas blir därmed avgörande för innehållet. Med kamerans hjälp kan jag skildra en byggnad, ett landskap och dess inbyggda dramaturgi. Resultatet blir en serie, ett montage av bilder, egentligen av en rörelse utan början och slut, och därmed något helt annat än en avslutad form. Filmmediet kan därmed hjälpa till att medvetandegöra rummets begränsningar och tillgångar på ett nytt sätt, möjliggöra en representation av ett existerande eller imaginärt rum som inte behöver vara linjär. Begränsningarna som kopplar rummet till tiden upplöses, och en annan rumsbeskrivning möjliggörs.

Arkitekturen blir, i relation till detta nya seende immateriell, och faller sönder i ett antal utblickar i form av horisontella, panoramiska fönster. I den modernistiska arkitekturen koreograferas besökarens seende på samma sätt som en klippare klipper ihop en film. *Fönstret* eller öppningarna är inte längre ett perspektiviskt utsnitt, utan får en ny betydelse; de avgör upplevelsens och därmed också omgivningens, landskapets fiktiva karaktär. Modernisterna förlitade sig snarare på utsikten än på den arkitektoniska formen; utsikten som ett bärande element för arkitekturen. Därmed blir utsikten i landskapet i de fall den inte passar, ett föremål för manipulation. Le Corbusier tyckte till exempel, att man med planen i fickan skulle gå ut och leta reda på en lämplig tomt. Huset blir sedan ett hus, ett rumsskapande element, inte genom sin yttre form, men genom sin förmåga att tämja (manipulera) utsikten.²⁶ Mer specifikt är det fönstret, öppningen i väggen, som utgör denna aktiverade, händelserika och manipulerbara gräns.

Offentligt och privat byter plats

I och med den moderna arkitekturens ifrågasättande av väggen som bärande konstruktion, blir huset som idé alltså ifrågasatt. Huset/hemmet är inte längre en skyddande borg, och 'byggnaden' definieras ur modernistisk synvinkel inte längre som en bärande konstruktion med väggar som håller upp taket och fungerar som skydd. Istället blir väggen ett spänningsfyllt möte mellan inne och ute. Gränsen mellan inomhus och utomhus i termer av arkitektur blir flytande på så vis att där sker ett möte, eller platsbyte mellan det offentliga och det privata. För dem inne i huset utgör det panoramiska fönstret en öppning utåt, en ram runt en bild att konsumera, för dem utanför en bild av en offentlig interiör.

Interiören förvandlas till något mer än bara ett avgränsat rum, en fysisk eller social – motsats till exteriören. Istället blir arkitekturen ett slags mekanism för det seende som framkallar subjekt och objekt. Lika mycket som arkitekturen utgör en plattform för ett seende subjekt och ett sätt att tämja utsikten, föregår och ramar den även in sina invånare och gör dem till föremål, objekt att betraktas²⁷. För att behålla illusionen - eller snarare avståndet -, mellan subjekt och objekt, bör invånaren i huset likt en aktör i en film, uppträda som om han inte blir sedd.²⁸

Idag är människan i allra högsta grad sin blick, en blick som kan beskrivas som rumsligt splittrad, och i den meningen filmisk. Man kan lätt förledas att tro att ett splittrat perspektiv blir mer demokratiskt eller jämlikt, men det kan likväl öppna för en annan typ av kontroll och regi. Filmmediet bör därför hanteras och tolkas utifrån en medvetenhet om förhållandet mellan objekt och subjekt, mellan att se och bli sedd. Inom arkitektur, handlar idag väldigt mycket om detta förhållande mellan att vara den som ser och den som är hänvisad till att bli sedd. Att representera det möjliga eller planerade blir ibland viktigare än den fysiska verkligheten. I mening av representation kan det sekventiella seendet vara både sympatiskt och logiskt. Det är något vi alla praktiserar varje dag, och film kan vara ett utmärkt medium för att skildra denna splittrade vardagsmiljö. Trots att montaget kan förefalla vara den teknik som bäst lämpar sig för en skildring

av denna splittrade, sammansatta verklighetsuppfattning och vardagsmiljö, medvetandegör det också en annan dimension av vår sammansatta, moderna verklighetsuppfattning.

Innan jag går vidare i min diskussion av Bruno Mathssons modernism och förhållande till landskapet, vill jag därför diskutera hur det filmiska seendet påverkat och komplicerat synen på det svenska moderniteten och mer specifikt det svenska landskapet. Ingmar Bergmans filmproduktion utgör i det avseendet ett centralt och mycket bra exempel. Hans verk skildrar inte bara inre psykologiska skeenden i en komplicerad yttre form, men ger också uttryck för en reaktion mot moderniteten, samt mot ett genom filmen idealiserat landskap.



Det svenska landskapet som filmisk konstruktion

För många av oss är det säkert så att begreppet 'landskap' väcker filmiska associationer. Vi ser framför oss ett landskap representerat av allt från karga bergstoppar till trolska skogar. I diskussionen kring det svenska landskapet som filmisk konstruktion kommer jag att använda och avgränsa begreppet, genom att genomgående använda mig av termen 'naturlandskap'. Jag använder termen i mening naturliga/rurala landskap och menar alltså inte det urbana landskapet. Natur när den används i film är kulturellt betingad.

Grunden för den svenska naturkänslan

Det som kallas 'svensk naturkänsla', modern naturdyrkan, härstammar från 1800-talets nationalromantik, (Richard Bergh, Zorn, Skansen-romantiken) och var från början de rikas privilegium. Synen på naturen förändrades i takt med industrialiseringens framväxt. Uppfattningen om naturen och vildmarken växlade från att representera motsatsen till allt gott och civiliserat, till att vara Guds orörda natur, dit individen kunde fly undan civilisationen. Synen på den vilda naturen som jungfrulig och ursprunglig är en kulturell konstruktion av det borgerskap som själva inte hade erfarenhet av att bruka jorden²⁹.

Författaren Carl Jonas Love Almqvist bidrog till att knyta "svenskheten" som identitet till naturen under 1800-talet. Visst är vi fattiga på många sätt, menade han, men det är just det vi ska vara stolta över. "Vad svenskhet är, det kan kännas djupt: det är ett odödligt sinnelag hos den som har det: svensk natur, med folk, sjöar, berg och skogar, står då för ens håg i sin egen och rätta färg" skriver han i *Den svenska fattigdomen*³⁰. Även i Vilhelm Mobergs böcker om *Utvandrarna* romantiseras puritanismen genom landskapet. "Här hade han sin hemort. --- Där var vattnets ljusa blåelse, där lyste gårdenas gröna fyrkanter mot åkrarnas gula rutor, där stod skogen mörk och skuggade de smala åkerrenarna. --- Han var Karl Oskar i Korpamoen, och han strövade omkring i sin hemsocken i Sverige"³¹.

När semesterlagstiftningen skapade förutsättningar för massturism på 1930-talet, tog arbetarklassen över den nationalromantiska synen på naturen³². Den syn på den svenska naturen som bars med in i modern tid av de bredare skikten, har därför starka, romantiserade drag³³.

Representation av naturlandskap i svensk filmtradition

När filmen slog igenom som nytt medium, sedemera konstform, i Sverige på 1910-talet, byggde dess bildspråk vidare på den nationalromantiska natur- och landskapssyn som blivit förhärskande inom 1800-talets litteratur och måleri. Per Olov Qvist skriver att filmen länge var beroende av denna estetisk-formella tradition med rötter i ett romantiskt betraktelsesätt av landskapet och den romantiska naturuppfattningen³⁴. Även Bo Florin tar upp filmens koppling vad gäller bildkomposition och färgsättning, till framförallt romantiskt landskapsmåleri och litteratur. Traditionellt sett har alltså landskapskildringar i svensk film underbyggt en romantiserad syn på folksjälen och vårt land, och är en landskapsvision avsedd att hos åskådaren skapa en njutningskänsla³⁵ som bygger på identifikation och samhörighet. Denna tradition dominerar under 1930-1950-tal och det är också då termen 'landsbygdsfilm' uppstår³⁶.

Men förutom denna pittoreska och måleriska representationalism hade filmen en avantgardistisk dimension, vilket kan relateras till filmmediets teknik; klippningar, toningar, åkningar³⁷.

Huvudaktören i svensk film har ibland sagts vara naturen och landskapet i sig självt och naturens storhet är ett tema som återkommer. Den svenska stumfilmstraditionen skildrar människan i ett spänningsfyllt dialektiskt förhållande till det omgivande landskapet och till naturelementen³⁸.

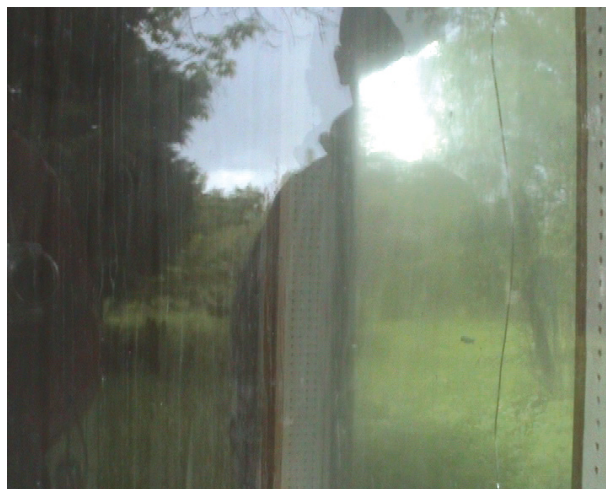
Filmen *Terje Vigen* (1912) regisserad av Victor Sjöström, har ett formspråk, där naturen för första gången i svensk filmhistoria används för att återspegla de olika personernas inbördes kamp och konflikter. Naturen blir en självständig aktör som tydligt tar aktiv del i dramat³⁹.

Den dominerande estetiken vid naturskildringar inom svensk filmtradition under 1930- till 50-tal låter filmerna utspelas mot en fond av en storslagen natur. De agerande placeras mot bakgrunden av ett praktfullt naturlandskap. I bildkompositionens förgrund finns ofta till och med en dekorativ

björk uppställd. Det vanligaste är användandet av naturlandskapets fysiska yttre eller olika naturfenomen i karaktäriserande syfte⁴⁰. En röd tråd löper från Ulla Jacobssons badande flicka i filmen Arne Mattssons *Hon dansade en sommar* (1951) ('en svensk sommarsaga, lika fylld av lyrik som ett busksnår av fågelkvitter'⁴¹) till Colin Nutleys blommande ängar och frodiga högsommar i *Änglagård* (1992). Titlar som *Driver dagg faller regn* (1946), *När ängarna blommar* (1948) och *Skogen är vår arvedel* (1944), talar sitt tydliga språk. Om filmen *Driver dagg faller regn* skriver regissören Gustaf Edgren: "den vilt romantiska naturen med stora linjer av blånande berg, mörka skogar och brusande forsar stod precis i samklang med Marit och Jons kärlekssaga". Landskapslyriken får relativt stort utrymme även i recensionerna. Det vackra fotot kan nästan överskugga handlingen: 'Man sitter och beundrar de vackra och dekorativa bilderna till den grad, att man nästan är beredd att glömma bort hur odrägligt patetisk handlingen är'⁴².

Ett återkommande tema i landsbygdsskildringar är reaktionen *mot* det moderna, mot utvecklingen. Det filmiska landskapet blir ett försök att hålla kvar det som håller på att förändras, eller återskapa det som är på väg att försvinna. Det är under perioder av förändring denna tendens är som starkast. Under 1950-talet när det nya Sverige på allvar började byggas, var den vanligaste och populäraste filmiska naturlandskapsskildringen den av ett tillrättalagt och förföriskt, men förgånget landskap.

Trots att film är en förhållandevis ung (modern) konstform, har den under denna korta tid i mycket hög grad bidragit till den förhärskande idylliserade bilden av svenska landskap och natur. Filmens bilder har i det avseendet haft stor betydelse för den moderna människans privata föreställningsvärld och haft en avgörande roll i fortplantningen av idén om ett genuint svenskt naturlandskap. Trots sitt anti-moderna budskap har detta nostalgilandskap även haft stor betydelse för många svenska modernister. Filmens mera motsägelsefulla modernitet, det vill säga dess sammansatta, tekniska möjligheter som utnyttjades på andra håll i filmvärlden, utnyttjades inte under 1930-1950-talen i Sverige innehållsmässigt för att skildra något modernt. Naturlandskapet, skildrades istället allt som oftast, och gör så även i nyare filmer, som något ursprungligt, något vi ska längta tillbaka till. Den bild och association en film som *Hon dansade en sommar*, ger av det svenska landskapet (sommaren), är just en bild, en representation.



Ingmar Bergmans idévärld; naturlandskap, människa och modernitet

Syftet med att analysera regissören Ingmar Bergmans filmer är att problematisera föreställningarna om det svenska landskapet och det 'moderna' seendet och visionen. Genom att studera en svensk filmregissörs verk och landskapssyn, speglas våra egna föreställningar om det svenska landskapet. Jag har koncentrerat undersökningen till 1950- och tidigt 60-tal, och utifrån några av Bergmans filmer från denna period studerat hur landskapet fungerar dramaturgiskt för att underbygga en films tematik. Bergmans filmskapande placeras också i en samtida samhällskontext, för att därigenom diskutera hans syn på människan i moderniteten och dra paralleller till avsnittet om Bruno Mathsson och hans idévärld. Tolkningarna av Ingmar Bergmans filmer är gjorda ur mitt perspektiv som landskapsarkitekt och betonar därför i första hand deras rumsliga gestaltning⁴³.

En kritisk blick

Under både 1950- och 60-talet blev Ingmar Bergmans filmer stundtals hårt kritiserade, framförallt från svenskt håll. En kritiker 'vägrar att ockulärbesiktiga den uppkastning IB lämnar efter sig den här gången' (recension av *Gycklarnas afton*)⁴⁴. Motståndet mot Bergman var bitvis massivt både inom kritiker- och åskådarkåren. En del av kritiken handlade om att han inte anslöt sig till den gängse svenska filmtraditionen, inom vilken man romantiserade den vackra svenska naturen, utan istället ibland använde svenska naturlandskap som något hotfullt, dubbeltydigt eller rentav fult. Ingmar Bergman arbetar då som vi ska se emot föreställningen om naturens storhet.

Under denna tid går Ingmar Bergmans landskapliga formspråk från en romantisk natursyn till ett medvetet gestaltande av landskapet som en betydelsebärande del i en narrativ strategi. Landskapet får symbolisera inre tillstånd, och uttrycka bland annat regissörens komplexa förhållande till den sociala välfärdsstatens utveckling. I Sverige är denna kopplad till modernismen och funktionalismens ideologier, där visionen om en möjlig bättre värld och människa är

grundläggande. Hans bildspråk och idévärld problematiserar i flera fall dessa framväxande och kanske under 1950-talet mest märkbara folkhem- och välfärdstankarna. Bergman är således en filmskapare som använder modernistiska medel, men tar avstånd ifrån modernismens idealiseringar av människan som rationell förnuftsvarelse.

Rekordsnabbt byggdes i Sverige ett modernt och extremt välorganiserat samhälle, ett samhället som också kunde sägas utgöras av en homogen medelklass, en förutsättning för uppbyggnaden av folkhemmet⁴⁵. En viktig aspekt av denna modernisering var den svenska självförståelsen, och Zern beskriver det svenska samhället som extremt konfliktskyggt. Det svenska folkhemmet som konstruktion byggde på idén om en ny, sundare människa, och där fanns inte plats för reflekterande eller kritiska tillbakablickar och inåtblickar.

Att beskriva Bergmans landskap, handlar således i det här perspektivet i lika hög grad om att förstå Bergmans människosyn i relation till moderniteten och modernismen. I motsats till den arkitektoniska modernismens människosyn och sammankoppling människa–hälsa–natur, samt deras indirekta bejakande av den traditionella romantiserade landskapsbilden i svensk film, mår Bergmans människor inte väl, och den verklighet de vistas i är dubbelbottnad och mångfacetterad. Han river ned vår värld och vårt landskap, ideologin, förankringen. Ingmar Bergman har inte som de modernistiska arkitekterna en vision om att ett bättre samhälle skapar en mer fulländad och lyckligare människa⁴⁶. Hans verk innehåller inget ideologiskt system liknande deras – ingen vilja att förändra världen. Han är ingen social diktare men hans berättelser träffar ändå samhället i sömnen, som Leif Zern så träffande beskriver det⁴⁷.

Bergman som filmskapare

Bergman gör sin första film 1945, och hans karriär löper jämsides med uppbyggnaden av det svenska folkhemmet och välfärden). Men – i Bergmans filmer krossas folkhemsspeglarna⁴⁸. Detta påstående hänger samman med konflikten mellan Bergmans 'verklighet' och den moderna visionens verklighet. Sverige var ett land utan tragedier, men Bergman visar oss den bortträngda bilden av det vi trodde att vi lämnat bakom oss, det föråldrade, i värsta fall livsodugliga⁴⁹. Bergman är uppgiven i sitt förhållande till det moderna⁵⁰ och blickar istället nostalgiskt bakåt i tiden – till barndomen, medeltiden, 1800-talet – till en mera komplex eller konfliktfylld, men kanske också mera autentisk värld, som inte längre tillåts existera. I den allmänna föreställningen är Sverige smultron och mjölk, ett pastoralt landskap som Bergman "smutsar ned". Instinktivt känner vi ett motstånd mot de konflikter han gestaltar. Bergman problematiserar människans självuppfattning och med det i flera filmer även landskapsbegreppet.

Bergman som filmskapare är också att jämföra med en forskare, som använder kameran som ett analytiskt, voyeuristiskt instrument. Den blir ett verktyg med vilket han kan dokumentera sina experiment och skänka dem evigt liv⁵¹. Han är en voyeur, som i sina filmer låter oss se det allra innersta, ofta människan i sin futilitet och förnedring, i motsats till det modernistiska idealet, vars öppenhet snarare syftar till att visa upp en moralisk förträfflighet.

Som filmskapare använder sig Bergman av långa tagningar, ibland med mycket långsam inzoomning, som kan ge känslan av ett smygande. Människan upplevs i de stora landskapsvyerna ofta som en liten maktlös figur och inte alls som herre över landskapet. Tematiskt använder han sig ofta av *spegeleffekter* som en symbol för ett föränderligt psyke. Kameran utnyttjas för ett närgånget betraktande av ansikten, där Bergman leker med kamerabilden som en spegling av gränsen mellan illusion och verklighet. Medvetandegörandet av denna gräns gör åskådaren på osäker det egna perspektivet och den egna graden av delaktighet. Som exempel kan nämnas när Monika (Harriet Andersson) i *Sommaren med Monika* i slutet av filmen ser rakt in i kameraögat. Genom denna handling bryts det avstånd och den illusion av voyeuristisk trygghet som filmen skapat, och betraktaren som voyeur utmanas. Distansen mellan den som ser, och den som blir sedd,

mellan subjekt och objekt, bryts och en annan verklighetsnivå bryter in. Istället skapas ”en skamlös direktkontakt med åskådaren”⁵².

Tvetydigheten eller ambivalensen utgör alltså ett av Bergmans viktigaste dramaturgiska element. Denna ambivalens utgör en spänningsskapande kvalitet som inte uppmärksammades eller eftersträvades på samma sätt i den funktionella arkitektoniska modernismen. Genom filmmediet däremot kan vi omfatta mer än den faktiska verkligheten, vi kan ta hänsyn till spår, indicier, allt som kontrasterar mot en bekväm förnuftstro.

Förkroppsligade landskap

Bergman människosyn speglas i flera fall i landskapet, som blir en metafor för människans komplicerade inre känsloliv. I *Sommaren med Monika* (1953) skildras naturlandskapet som en motpol till civilisationen. Det unga paret flyr civilisationen (den moderna staden)⁵³, ut till skärgården där människan är fri från hämningar och konventioner. Naturen blir en fristad, men är också farlig eftersom hämningarna släpper. Upplägget för filmen är realistiskt och enkelt. Naturskildringarna är romantiska med många bilder av solglittrande havsvikar och vajande vassruggar (Stockholms skärgård). Landskapsskildringarna används i denna film inte, med få undantag, för att spegla människornas inre känsloliv. Snarare är det frihetstemat som är det övergripande; sommaren som i det svenska kollektiva medvetandet är en symbol för frihet och sexuell frigörelse⁵⁴. Naturlandskapet bidrar som en aktiv narrativ dimension till den känsla av lust och njutning som för handlingen framåt. Skildringen av landskapet påminner om den traditionella svenska naturskildringen, men ger en mycket mer omstörtande bild av landskapet som en förändrande kraft, i det att naturlandskapets och kroppens sinnlighet förstärker varandra. Bergman har en befriande känsla för den svenska naturens inneboende sinnlighet, och gestaltar detta i samklang med en erotisk sensualism⁵⁵.

I *Sommaren med Monika* är det inte Bergmans voyeuristiska drag som är framträdande, utan snarare präglas filmen av en glädjefull direkthet och känsla inför det som är naturligt. Kroppen kopplas öppet och på ett okomplicerat sätt till naturlandskapet, vilket gjorde att filmen då den

kom ansågs som omoralisk på grund av sin kroppsliga direkthet. Den hållning som Bergman här företräder är motsatt mot den konventionella där naturlandskapet förvisso romantiseras men kopplas till en 'ren', religiöst idealiserad bild av kroppen och naturlandskapet. Jag menar att Bergman i *Sommaren med Monika* skildrar en stark förtröstan till naturen, som inte är kopplad till den konventionella, upphöjda och romantiserade naturlandskapssynen, utan istället är kopplad till en livsbejakande kroppslig sinnlighet.

Komedin *Sommarnattens leende* (1955), skildrar på ett liknande sätt naturlandskapet utifrån en kroppslig mystik, sommarens mytomspunna midsommarnatt, då allt kan hända. Även här, att jämföra med *Sommaren med Monika*, är naturen lustfylld och frodig och nära kopplad till erotik. Men naturlandskapsskildringen är i denna film inte lika direkt, utan fungerar snarare som en skön fond, en spelplats för oförutsedda kroppsliga sammanträffanden. Det intressanta är dock att den till stor del utspelar sig på natten, som därigenom blir en stark symbol för människans undermedvetna.

Tid- och resandelandskap

I *Smultronstället* (1957) problematiseras människans förhållande till sin omgivning på ett annat sätt. Här har landskapsskildringen en än mer aktiv roll i berättandet. Bergman använder ett fysiskt landskap för att spegla en människas inre tillstånd. Den gamle mannen, professor Isak Borg (Viktor Sjöström), gör en geografisk resa genom landskapet som får symbolisera hans liv och inre förflyttning, både framåt och bakåt i tiden. Minnet och tidens gång är centrala teman, och mannen rör sig mellan dröm och verklighet. Resan blir i Bergman-land en förflyttning till ett abstrakt icke-rum eller ett inre rum. Hans landskap är ofta tidlösa och stilerade: ett landskap utanför tid och rum, där nuets gator ligger tomma precis som i drömmen⁵⁶. Drömmens landskap utgörs i inledning av *Smultronstället* av ett stadslandskap, vars hotfullhet uttrycks i ett hårt ljus, en avfolkad gata, en bortvänd figur. Det landskapet blir en symbol för mannens inre tomhet och dödsskräck. Aktörerna söker ofta efter sanningen på platser som ligger i minnet eller fantasin, och återblickar och minnen utgör beståndsdelarna i dessa förflyttningar. Resan är inte heller linjär och logisk. I *Smultronstället* förekommer vackra naturskildringar, men de är alla kopplade till en komplex nostalgi.

Bergman ifrågasätter här tydligt tryggheten i det fysiska rummet. Man lär sig hos Bergman känna igen en plats på att den inte är någon plats. Istället verkar den upplöst, undandragen mänsklig kontroll, anonym, obebodd, såsom den strand varifrån den gamle mannens föräldrar vinkar i *Smultronstället*. Landskapet skildras drömskt, inte vardagligt och dokumentärt. Att med filmens hjälp skapa en egen värld på detta sätt, genom att konstruera denna bristande realism där verkligheten och nuet lämnas åt sitt öde, måste ha varit provocerande för många modernister. Bergman är subjektiv, när objektivitet förespråkades.

Fientliga landskap

I filmen *Nattvardsgästerna* (1963) spelar naturlandskapet en aktiv narrativ roll i den mening att det vänder sig bort från människan. Det religiösa temat är centralt genom att huvudpersonen, prästen Tomas (Gunnar Björnstrand), söker Gud i naturen, men inte finner honom. Naturen har blivit hot, hopplöshet, fulhet. Här går Bergman verkligen emot den en gängse svensk tradition av naturromantiska skildringar. Det mytiska inslaget med drag av kroppsbejakande naturdyrkan finns inte här. Landskapet, som utgörs av granskogar i ett snöslaskigt vinter-Sverige är obönhörligt trist och fientligt. Filmen saknar starka visuella effekter, och är medvetet filmad i mulet väder eller dimma. Den präglas av gråhet i fotot, utan sol eller skuggor eller andra skarpa kontraster. Här skildras 'den svenska verklighetens slut och den svenska väderlekens lågpunkt'⁵⁷. Även dramaturgiskt saknas höjdpunkter och vändpunkter, vilket bidrar till den jämnråa känslan.

I *Jungfrukällan* (1961) skildras hur flickan Karin (Birgitta Pettersson) skändas och dödas inne i en skog. För första gången visas en våldtäkt på film på detta sätt; en handling som genom denna skildring omöjliggör en kroppsbejakande relation till naturen. Istället framstår naturen i filmen i form av ogenomtränglig, stormfälld skog som bidrar till känslan av utsatthet och handlingens godtyckliga grymhet. I naturen finns ingen tröst.

Förvridna landskap

I vissa av Bergmans verk får vi se en förvriden verklighet, ett förvridet, skevt landskap – eller något svunnet, såsom i en dröm. Landskapet blir ett uttryck för den förvrängning eller otillräcklighet som präglar den mänskliga existensen. Det förvridna är inte självklart liktydigt med det fula, det kan vara vackert. I filmen *Såsom i en spegel* (1959), tydliggörs den församlade familjens utsatthet genom att de befinner sig på en ö och inte kan undgå varandra. Med Bergmans egna ord: ”Fyra människor dyker upp ur ett hav, komma från ingenstans”⁵⁸. I familjen ingår en psykiskt sjuk vuxen dotter (Harriet Andersson). Det vackra, ’yttre’ skärgårdslandskapet (exteriörer) ställs mot det ’inre’ landskapet (interiörer som en båts kajuta, rummen i huset och insidan av ett vrak). Den schizofrena kvinnans förvridna verklighetsuppfattning skildras i trånga eller slutna miljöer (skeppet, det tomma rummet med den trasiga tapeten), och skrämmande öppna rum (havet); i inneslutna och trasiga rum, eller i oändliga vyer. Speciellt vraket, i spillror och halvt dränkt i vatten, kan uppfattas som en symbol för den sjuka kvinnans psyke eller vårt eget undermedvetna. Fönstren och fönsterkompositionerna i denna film antyder en öppning mot en annan verklighet, dock hopplöst onåbar för människorna.

Ett typiskt stilgrepp för Bergman är siluetter som bryter horisonten. Människans gestalt utgörs i *Såsom i en spegel*, men ännu tydligare i *Det sjunde inseglet* (1957), av en vertikal som klyver horisonten. Denna horisont klyver i sin tur bildrutan i två delar. Bergmans landskapskompositioner är ofta dualistiska på detta sätt. Människokroppen utgör i detta sammanhang en disharmoni, ett störande element, i ett stiliserat landskap, vilket jag tolkar som att människan inte har makt vare sig över sitt inre landskap eller över det yttre, fysiska, ’det verkliga’. På så sätt kompliceras den dualism mellan kropp och själ som modernismen bygger på. Himlen och jorden bildar två kraftfält som delas av en linje, horisonten. Personerna ses balansera, klyva horisonten, som att de spjälnar mellan himlen och jorden. De infogar sig inte i helheten utan känns inklistrade, utan förankring. Spänningen mellan dessa poler antyder att något är fel⁵⁹. Den vertikala rörelsen kan upplevas som ett angrepp på naturen, eller det som naturen representerar⁶⁰. I *Det sjunde inseglet*, utgörs slutscenen av just denna problematiska komposition, med en rad siluetter dansande en makaber dödsdans.

Landskapet i *Det sjunde inseglet* är stiliserat i enkla landskapstyper - öppna landskap – hav – skog. Det är 'förenklat', vilket gör att det upplevs som överkligt: en tolkning av verkligheten. Bergman har sökt upp ett förtydligat, kargt landskap (Hovs Hallar) och ytterligare drivit upp stiliseringen med hjälp av det kontrastrika fotot som är fyllt av skarpa skuggor. Dock innebär inte användandet av en sådan spelplats att vända ryggen åt verkligheten, utan filmens landskap beskriver istället på detta vis hur det är att vara en modern människa, i det att det reflekterar över människans villkor, och svårigheten i hennes moraliska ställningstaganden.

Som redogörs längre fram i uppsatsen, betraktar jag denna ambivalens i förhållandet till synen på den moderna människan som en kvalitet, som finns även i Bruno Mathssons modernistiska arkitektur och som jag genom mitt filmarbete har försökt påvisa. Det som gör glashusen i Kosta spännande är just den mångfald av perspektiv och den ambivalens som byggnaderna ger uttryck för.



Frösakull



Kosta

Bruno Mathssons idévärld; naturlandskap, människa och modernitet

En modern blick

Sitt stora genombrott fick modernismen i Sverige efter andra världskriget i och med uppbyggnaden av det svenska folkhemmet och välfärdsstaten. Stockholmsutställningen 1930 utgjorde i det avseendet ett paradigmskifte i fråga om synen på arkitekturen och dess nyttovärde: sunda hem skapar sunda människor⁶¹. De nya byggnaderna skulle utstråla ljus, renhet och saklighet⁶². De placerades i ett förhållande till naturen, enligt en idémässig modell om hur människan fritt skulle *se* och *röra sig* mellan inne och ute. En vacker utsikt var en av grunderna för en fungerande modern arkitektur.

Den naturromantik och naturdyrkan, som synliggjordes i film från denna period, var en del inte bara av den svenska utan av den skandinaviska modernismen, där idén om den naturliga, oförvanskade naturen kom att bli central. Den skandinaviska modernismen utvecklar därmed ett funktionellt förhållande till naturen som inte riktigt har sin motsvarighet i den mera urbant orienterade 'International Style' modernismen. Även idag beskrivs ofta naturen och naturlandskapet som något ursprungligt, något att längta tillbaka till. Naturen fungerar därmed som en naturlig antites eller ett komplement till en civilisation som förlorat sin själ. Vildmarken uppfattades i dessa fall som ett autentiskt landskap⁶⁴. "Den moderna människan", skriver Per Olov Qvist, 'drömmer om reservat'⁶³. Denna uppfattning delades i stort sett av de skandinaviska modernisterna. Hos den finländske arkitekten Alvar Aalto intar framförallt skogen en framträdande plats och han menade att 'man inte ska kunna lämna hemmet utan att passera genom en skog'⁶⁵. Men synen på skogen och naturen som en hälso-funktion, hade också en annan sida, där naturlandskapet utgjorde en sfär för fantasi och sagoväsen, fylld av myter, vilket också känns, om än inte i lika hög grad uttalad, så också typisk för den skandinaviska traditionen.

Mathsson som glashusarkitekt

Bruno Mathsson är en den skandinaviska modernismens främsta representanter, trots att han var lika mycket av en individualist som en renodlad modernist. Han hade i sin design förvisso människokroppen som riktmärke, och sade sig ha hittat den ideala modellen för att bo, leva och sitta. Det som var funktionellt, var också vackert. Hans byggnader formades för ett rationellt bruk och rörelse, och han liknade huset vid ett skal som ska brukas, fyllas och tömmas⁶⁶. Det fanns ingen vind eller källare i dessa hus men gott om skåp⁶⁷. Trots sin rationella syn tyckte han att huset skulle präglas av den enskilda individens önskemål. Det kunde uppfattas som en signal om att inte samla, utan leva här och nu.

Mycket av idéerna till glashusen i Kosta och på andra ställen, hämtades i USA under en resa i slutet av 1940-talet. Mathsson inspirerades bland annat av Phillip Johnsons 'Glass-house'⁶⁸, där glasväggarna skapade en omedelbar närhet till naturen, och av Frank Lloyd Wrights villa 'Fallingwater'. Via USA bekantade han sig också med traditionell japansk byggnadskonst med tillhörande sten- och 'natur'-trädgårdar. Traditionella japanska hus bygger på det intrikata spelet mellan ljus och skugga. Enligt filmvetaren Giuliana Bruno ger det sparsmakade huset bättre kontroll, något som väl kan sägas passa både på det traditionella japanska huset och i Bruno Mathssons filosofi⁶⁹. Men det japanska husets intima innandöme vilar alltid i skugga, till skillnad från det mer dramatiskt laddade spelet mellan ljus och mörker i Mathssons glashusarkitektur⁷⁰. Mathsson strävade istället, i likhet med andra modernister mot att upphäva gränsen mellan inne och ute. Mathssons arkitektoniska förhållningssätt kan, genom ett upphävande av huset som byggnadskropp, ses som ett förstärkande av den befintliga naturen utanför huset. De småskaliga byggnaderna fick underordna sig landskapet, som var det primära.

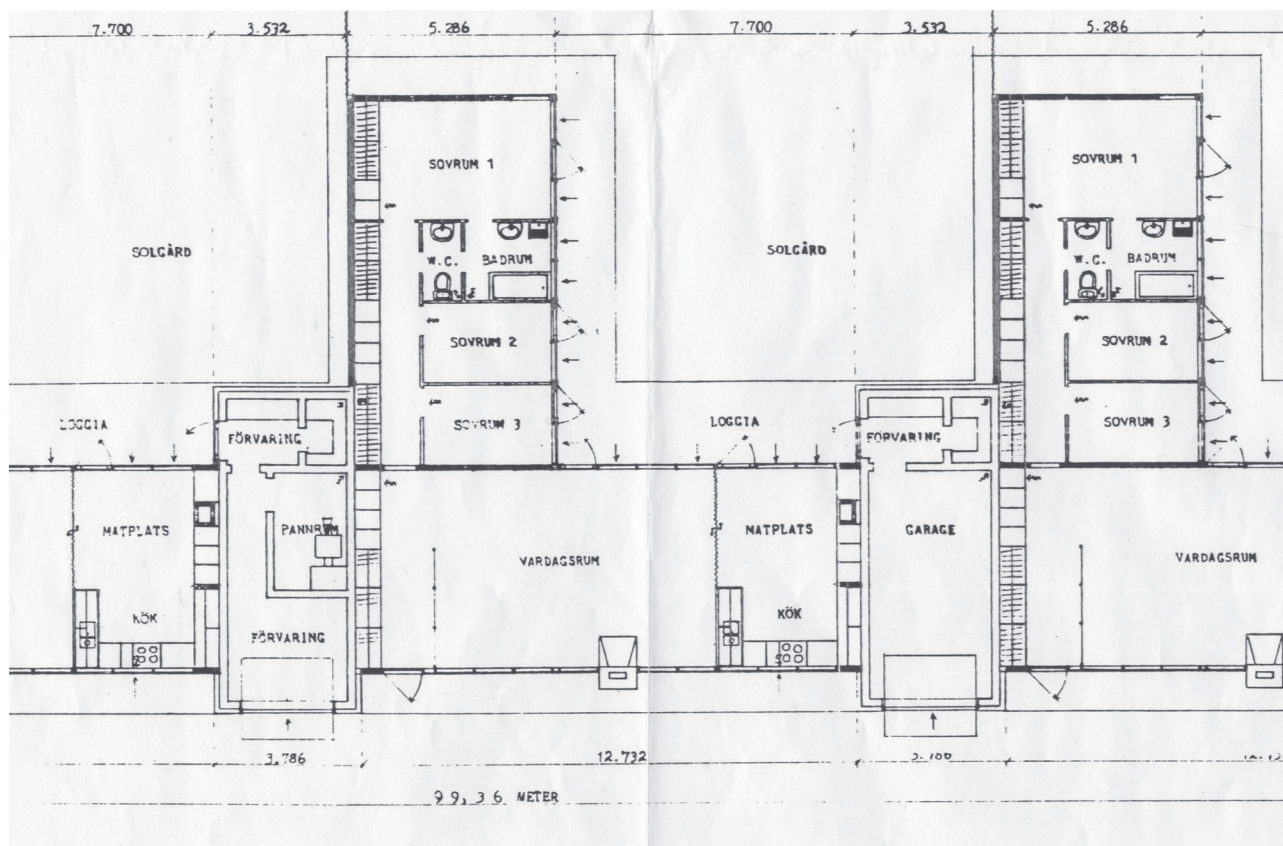
De glashus runt om i landet som jag besökt är alla mycket omtyckta av sina invånare, och det betraktades också som ett privilegium att få inneha en av lägenheterna i 'glashusen' i Kosta⁷¹. Den fria rörelsen i denna byggnad, som med solgårdar och utskjutande tak spelar med ljus och skugga är en kvaliteten i hans arkitektur. Människan kan behändigt röra sig genom sekvenser av rum i ett plan. Glashusen i Kosta präglas inte av en horisontell, panoramisk fönsterform, utan snarare

av en fullt utvecklad horisontalitet i enplansform och med upprepade transparenta väggar. Bruno Mathsson designade utifrån att alla oavsett perspektiv skulle kunna se ut (katt, hund, och barn). Ögats rörelse hindras inte, och därmed inte heller den voyeuristiska blicken. Kroppens, blickens och ögats rörelse hamnar som vi ska se ibland i konflikt med varandra.

Landskapsideal

Bruno Mathsson tog intryck av modernismens syn på människan och miljön, och på så vis var han en idealist. Han ville förändra världen, och hans design är genomsyrad av en stark strävan efter att få människorna att leva på ett visst sätt. Men hans såg samtidigt människan som en individuell varelse, som skulle njuta av livet och leva enkelt nära naturen. Här kan man hos Mathsson spåra influenser från en individualiserad och frihetlig romantisk tradition, som den hos Henry David Thoreau. ”Hur skulle jag då kunna ha ett möblerat hus? Hellre ville jag sitta i öppen luft, ty intet damm samlas på gräset, utom där människan brutit mark”⁷² skriver Thoreau i *Skogsliv vid Walden*. I ungdomen uppfattades Bruno Mathsson också som en enstöring med egensinniga idéer, en särpling som ägnade sin fritid åt att intimt bekanta sig med naturen genom att bo och sova utomhus större delen av året, i trädkojor eller egendesignade sängar⁷³. Hans känsla för naturen byggde på egna upplevelser, en känsla av frihet och de tidspräglade ideal han såg upp till. Mathsson tog också intryck av Arne Waerlands lära och blev frisksportare och naturist⁷⁴.

Mathssons naturlandskapsideal torde alltså ha varit den opåverkade, vilda, svenska naturen. Denna natur hade tillräcklig dragningskraft och skönhet i sig och behövde inte planeras. Mathsson såg naturlandskapet som något okränkbart och fulländat, där byggnadens tak och väggar utgjorde ett nödvändigt ont i kontakten med naturen. Jag tror Mathsson hade ett behov av att se på naturen ur ett mytiskt perspektiv, just för att väga upp sin funktionella sida. Han hyste en sann kärlek till naturen, och såg den inte som en ”vacker tavla”. Han ville konfronteras med naturen i alla dess skiftande uttryck, även om behovet av att kontrollera utsikt och insyn finns även hos honom, vilket kanske blir som tydligast i hans privata fritidshus i Frösakull, med sitt skyddade läge i kombination med insynsskyddad atrium- och solgård.



Del av ritningen till glashusen i
Kosta.

En sekventiell arkitektur

Glashuset i Kosta är byggt kring människans rörelse i ett plan, och på att gränsen mellan inne-ute 'raderas'. Som små sekvenser ligger på varandra följande rum med en (privat) utblick och utgång mot naturen. Att kontrollera och disponera ett *eget* rum skapar oberoende, och skapar dessutom en ny plan för huset⁷⁵. Rummen binds samman av en central korridor, utan fönster och utan blickfång, men som möjliggör förflyttning. Den är endast en utritad rörelse, för transport mellan de olika 'sekvenserna'. Gemensamt för alla rum är en individuell utblick. Rummen riktar sig utåt, mot det omkringliggande naturlandskapet. Även inblicken blir då demokratiserad. På kvällen lämnar de ut sig åt insyn som en självlysande kropp i mörkret (även om man kan dra för gardiner så att insynen, som annars kan vara besvärande, minskas). Det är en öppen scen; en filmisk bostadsmaskin⁷⁶.

Arkitekturen i Kosta ställer krav såtillvida att man som invånare är både offentlig och privat. De små rummen bjuder både en intimitet och en exponering och mitt enda val är egentligen om jag går in i dem eller inte. Då återstår endast icke-rummet, korridoren, som istället genererar en förändring, en rörelse. Detta är den enda plats i huset där jag inte kan bli sedd. Arkitekturen blir ett spel mellan husets invånare, och omvärlden.

Glashusen och naturlandskapet

Min allmänna uppfattning är att Bruno Mathsson trots inslag av rationalitet och standardisering, där det var möjligt anpassade byggnaden efter det befintliga landskapet och topografin. Han valde i möjligaste mån naturtomter med 'inbyggd scenografi', som han på olika sätt genom husets design och olika grader av genomsläpplighet kunde använda sig av som en kvalitet för en dramatisk upplevelse inifrån byggnaden. Så var fallet i till exempel i Lerum utanför Göteborg, där hans hus är placerade högt upp och delvis utskjutande från en brant, så att rummen med sina transparenta väggar, upplevs sväva fritt i luften och förena sig med utsikten.

I Kosta däremot, gavs inte 'glashusen' platsmässiga förutsättningar för det samspel med naturens inbyggda scenografi som Mathsson i andra projekt strävade efter. Eftersom byggnaden bestod av en åttio meter lång radhuslänga i ett plan, gick det inte att anpassa byggnaden efter den befintliga naturen, (vilket eventuellt kan ha varit ett beställningskrav). Huset kom att placeras på en före

detta brädgård. Några trädgårdar ritades inte heller till den långa radhusbyggnaden⁷⁷, trots att arkitekturen så uppenbart bygger på ett samspel mellan inne- och utemiljön. Enligt byggmästare Erik Karlsson, kom inte Bruno Mathsson med några idéer kring omgivningens utformning, utan det var han själv i egenskap av byggmästare, och så småningom de inflyttade som ombesörjde trädplantering och insåning av gräs⁷⁸. Kanske hade Mathsson helt enkelt inte tid att engagera sig, då han var mycket upptagen med olika byggen under de här åren? Det förefaller ändå märkligt med tanke på att hans designfilosofi bygger på dessa frågor. Svaret finns kanske i Mathssons förhållningssätt till natur och landskap. Mathsson såg inte trädgården som ett avslut utan huset befinner sig alltid i en naturlandskapskontext, oavsett om naturlandskapet finns där eller inte. Det är genom att på detta sätt placera in byggnaden i det befintliga landskapet, som Mathsson befattar sig med naturen. Att i efterhand ordna eller 'simulera', natur eller trädgård, var emot hans principer. Att en gammal industritomt inte av sig själv växer upp till den vilda, 'naturliga' idealnatur han som arkitekt förutsatte, tycks han inte varit medveten om.

Kontroll och livsbejakelse

För Bruno Mathsson är förhållandet till naturupplevelsen och allt han själv skapar intimt och lustfyllt sammanflätat med kroppen. Jag har besökt ett flertal av Mathssons hus, bland dem hans privata bostad i Tännö utanför Värnamo och hans privata sommarhus i Frösakull (se bild s 42) utanför Halmstad⁷⁹. I sina privata bostäder är han mer radikal och de utgör de tydligaste exemplen på hans dubbla hållning i förhållandet mellan människa och naturlandskap. Båda dessa hus består av en öppen del som vänder sig mot naturlandskapet, och en inhägnad del som är helt avskärmat från omgivningen. Frösakull som är beläget i en kustnära tallskog, har halvtransparenta plastväggar. Tännö är mycket avskilt beläget vid sjön Vidösterns strand, och åt entréhållet mot vägen utgörs byggnaden av en innesluten gård och en sluten fasad, som ett skydd från samhället i övrigt. Mathsson skapar i sina hus alltså en dubbel öppenhet som måste omgärdas av ett skydd för blickar. Det som speglas i denna aspekt av Mathssons arkitektur tolkar jag som en ambivalens inför högmodernismens separering av kropp och själ, en ambivalens som märks i arkitekturens tydliga tvetydighet mellan enskildhet, individualism, och gemenskap. Framförallt Aalto och även Mathsson förespråkar en mjukare mer naturorienterad modernism, och bygger in en dubbeltydighet,

irrationalitet (framförallt i förhållandet till naturen) som antyder denna dubbla hållning, mellan det rationella och det sinnliga. Mathsson förespråkade njutning och livsbejakande, och ville med sin kropp *njuta* av naturen, en hållning som inte gick hand i hand med högmodernismens rationella människoideal. Jag ser denna önskan att inte separera kropp och själ, att driva öppenheten i förhållandet mellan kropp och naturlandskap längre, som ytterligare en intressant dimension av Bruno Mathsson designgärning. Det var också denna nyfikenhet på kroppen och det kroppsliga som lade grunden för hans framgång på möbelfronten.

Kanske kan man säga att hans arkitektur består dels av en kroppslig och dels av en visuell dimension. Denna inbyggda tvetydighet mellan kropp och blick har jag funnit intressant att undersöka som tema i filmen. Jag ser det också som en intressant koppling till Bergmans användande av naturen i förhållande till människan; människans placering i nära fysiskt samklang med naturen eller spjärnande mot denna.

Spegeln och glaset – en jämförande diskussion om den filmiska reflektionen hos Ingmar Bergman och Bruno Mathsson

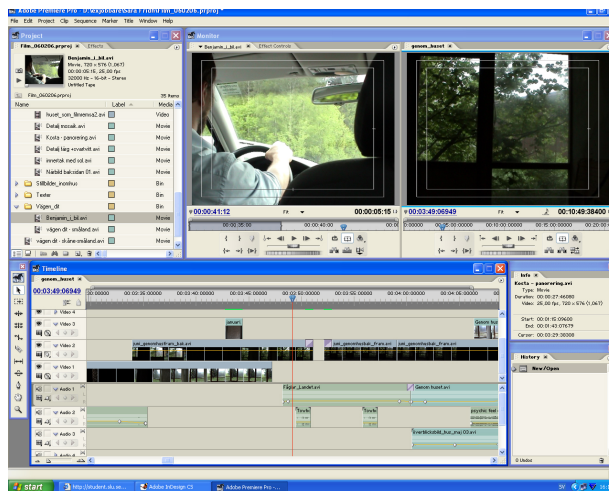
För modernisterna och funktionalisterna stod naturen alltså för det ursprungliga, vilket har präglat 'allmänhetens' och de svenska arkitekternas natursyn. De nya idéerna som bottnade i en strävan efter att skapa bättre bostäder och levnadsmiljö för människor, innefattade ett outtalat krav på att även människan i kollektiv anda, skulle 'förbättras'. Den inneboende motsättningen som på olika sätt kan skönjas både i Bergmans och Mathssons modernism, består i en underliggande kritik av dessa nya idéer, som i bådas fall har att göra med den starka känslan för individen. Där Bergman är uttalat frän i sin kritik är Mathsson sublim, vilket kan göra att hans verk är lättare att ta till sig. I själva verket uttalade han som person aldrig en sådan medveten kritik, men hans arkitektur präglas i relation till högmodernismen av en motsägelsefullhet i formspråk, uppbyggnad och placering. Om vi jämför Bergmans idévärld med Mathssons, skapar Bergman medvetet en sammanblandning av dikt och verklighet, symboliskt och realistiskt. Tillvaron är ett spel, fyllt av polariteter som det gäller att kontrollera eller försona sig med⁸⁰. Mathsson däremot, vill erbjuda ett enkelt och enat perspektiv. Hans hus har en stark strävan mot fulländning men är ändå inte så entydiga. Bergman däremot, tror jag vill göra oss uppmärksamma på vår komplexa verklighetsuppfattning, människan och hennes omvärld. Han ger inte några svar. Mathsson *vill* ge oss ett svar, genom sin arkitektur vill han säga: så här ska ni leva. Han eftersträvar enkelhet, men erbjuder även han en splittring genom husets uppbyggnad och drama. Denna tvetydighet har jag kommenterat i min filmiska betraktelse av glashusen, och jag ser den inte som någon belastning utan snarare som en positiv kvalitet. Det är denna komplexitet som gör Mathssons arkitektur så rik på fiktiva upplevelser.

Verklighetens landskap, det realistiska, är inte något faktum hos Bergman. Verkligheten är splittrad, en spegel för projektioner. Ur en logisk folkhemskontext kan säkert en del av filmerna upplevas som hotfulla och obegripliga. En dramaturgi med paralleller, speglingar och sidospår kan ur ett modernistiskt (arkitektoniskt) perspektiv till och med upplevas provocerande. Även om Bergman också är en modernistisk filmskapare till sitt formspråk och sina ämnesval, är hans individer inte 'moderna' och de landskap han skildrar stämmer inte överens med den modernistiskt idealiserade

naturlandskapssynen. Bergmans problematisering av människosjälens, låg ju inte i linje med den gängse uppfattningen om människan under 1950- och 60-talen, och inte heller med den tidens trygghetsbaserade, idylliska landskapbild.

Bruno Mathssons individualistiska design, som sysselsatte sig med och praktiskt försökte lösa den lilla människans problem, kan på ett annat plan än Bergman upplevas som sympatisk. Han höll sig vad gällde privata bostäder alltid till småskaliga hus, och använde sig av naturmaterial. Husen i Kosta har dessutom idag bäddats in i den uppvuxna, förvildade naturen. Kanske var det en sådan förvildad "trädgård" Mathsson ville ha? Genom sin genomsläpplighet är husen utåtriktade, och den rörelse de förmedlar kännetecknas snarare av utbyte än av ett enkelriktat perspektiv. Kvalitén i Mathssons arkitektur ligger emellertid inte i det intimiserande, utan snarare i denna konfrontation mellan interiör och exteriör. Genom Mathssons designfilosofi anses en motsägelsefull människa, *hemlig och öppen* på samma gång. Glashusen speglar denna motsägelsefullhet, bland annat i kontrasten mellan små, privata rum och stora, gemensamma ytor.

Mathssons hus är, liksom Bergmans filmer, tydligt regisserade. Med utgångspunkt i en filmiska frågeställningar och begrepp har jag i den följande praktiska delen av detta arbete prövat, hur dessa kan översättas till en fysisk gestaltning. Genom analogin med filmen som medium och studiet av Bergmans dramaturgi och narrativa strategier har jag också fått en större förståelse för den komplexitet som husen i Kosta ger uttryck för. Glashusen i Kosta är gjorda för att röra sig igenom, men också för att betrakta och betraktas, och det från många perspektiv. Det är de sekventiella blickfången, som här skapar arkitekturen och landskapet.



Mitt eget filmarbete – en tillämpad studie av film som verktyg och handling i närmandet av ett landskap

Idé

Hur kan jag motivera filmen som logik? Jag ville i mitt arbete se vad filmen som visuell representationsteknik kunde ha för betydelse i relation till andra rumsskapande processer, såsom landskapsarkitekturen. Detta ville jag utforska för att göra mig själv medveten om min subjektiva verklighetsuppfattning, liksom om de manipulativa möjligheter varje val av representationsform innebär. Genom att analysera och jämföra Ingmar Bergmans och sedan Bruno Mathssons estetik, narrativa strategi och dramaturgi ville jag fördjupa mig i hur filmens logik kan påverka vår rumsuppfattning. Filmkameran är i det avseendet ett viktigt verktyg och en arbetsmetod, som ger möjligheten att berätta, förhålla sig kritiskt till, och att representera verkligheten eller en företeelse på ett nytt sätt.

I filmmediet finns en inneboende konflikt som jag ville undersöka. Mediet har förmågan att skildra en helhet genom att fragmentera eller splittra. Min tanke var att detta också skulle kunna problematisera landskapsbegreppet som står för helhetstänkande, och istället ge utrymme för en splittrad, rörlig upplevelse. Kopplingen mellan film och landskapsarkitektur uppstår i detta att filmmediet kan fördjupa förståelsen av ett fysiskt sammanhang eller rum. Genom att undersöka möjligheterna att använda kameran på olika sätt, av olika skäl, och med olika intentioner, skulle jag också kunna tydliggöra ett landskapssammanhang och dess specifika kvaliteter och möjligheter. Jag ville alltså undersöka hur film kan utveckla förmågan att uppfatta och beskriva landskap, som handling och berättelse, och som funktion av förflyttning och tid. Jag ville pröva vidden och betydelsen av synvinkeln och kontexten, liksom det sätt på vilket man *närmar sig* en plats. Är jag en del av landskapet, har jag kontroll över det eller har det kontroll över mig? Filmen och dess inneboende logik borde kunna hjälpa mig att studera verkligheten ur andra perspektiv.

Utgångspunkt och tema

Objektet för min filmiska undersökning var ett verk av en modernistisk arkitekt, de så kallade 'glashusen' i Kosta. De ritades av Bruno Mathsson och uppfördes 1955. Det centrala temat för filmundersökningen är blicken och kroppsliga förskjutningar i denna. Jag har utnyttjat det faktum att filmen är ett splittrat och kroppsligt beroende seende, med många perspektiv. Genom filmens uppbyggnad och dramaturgi ges möjlighet att skapa en dynamik. Film handlar om att identifiera sig med andra, och det sker genom klippning, genom konstruktion. Detta är stödet för filmarbetet.

Jag ville i mitt filmarbete försöka skildra den modernism glashusen representerade 'från sidan', det vill säga dels regissera mitt eget subjektiva förhållande, och dels pröva möjligheten att överföra en filmisk dramaturgi till en arkitekturs och rummets dramaturgi. Motsättning mellan blickens och kroppens rörelse i glashusen upplevde jag som både besvärande och möjliggörande. Ett sätt att försöka förmedla denna ambivalenta upplevelse var, vilket beskrivs senare, att skildra glashusen i Kosta genom långa åkningar som klipptes ihop. Ett annat sätt var att utnyttja möjligheten att skifta perspektiv, och synliggöra dessa skiften för åskådaren. Jag undersökte med kameran som redskap förhållandet byggnad – omgivning och människans placering i detta förhållande.

Platsbesök vid glashusen i Kosta:

20 november 2004

2-3 februari 2005

25 april 2005

31 maj-1 juni 2005

27 oktober 2005 (Vid detta tillfälle hade glashusen börjat förändras.)

Att samla och att välja

Vad ville jag berätta och hur ville jag berätta det? Jag hade från början ett objekt att utgå ifrån, men ingen story-board eller manus. Den kreativa delen av arbetet, som gjorde det intressant, var detta sökande. Hur gestaltade Bruno Mathsson en historia (berättelse/version) och hur tolkar jag den?

Mitt första besök i glashusen i Kosta skedde en grå höstdag vilket förstärkte intrycket av övergivet förfall. Jag filmade inte vid detta tillfälle, men fick grundläggande intryck och en känsla, som följde med genom hela arbetet. Vid mitt andra platsbesök använde jag kameran för att ganska förutsättningslöst göra en inventering av platsen och sammanhanget. Jag provade olika tekniker och lärde känna kameran bättre. Från början utgick jag genomgående från bilden när jag filmade, och var inte så uppmärksam på ljudet, en inställning som så småningom ändrades. När jag sedan tittade igenom det filmade materialet fick jag ytterligare insikter och upptäckte intressanta spår. Jag försökte ringa in vad platsen förmedlade till mig, och så småningom förtydligades idéerna. Genom att ta utgångspunkten i detta förutsättningslöst filmande, kunde jag vara öppen för saker i omgivningen som jag tidigare inte medvetet tänkt på, vilket ledde till en fördjupad förståelse för platsen. Det blev lättare att förstå också vad jag själv var ute efter och hur jag kunde ”verbalisera” detta i filmform. Vid mitt tredje platsbesök filmade jag med en tydligare riktning. Utifrån det tidigare arbetet hade jag arbetat fram en synopsis, ett löst manus, som jag nu följde punkt efter punkt. Det innefattade några fasta idéer, eller idéskisser, som jag efter det första besöket återkom till och filmade varje gång jag besökte glashusen. Till mitt fjärde platsbesök hade jag en tydlig arbetsgång, ett ’manus’. Nu när jag hade tydliggjort vad jag var ute efter, kunde jag komplettera med sådant som fattades, och göra om tagningar som inte blivit så bra eller som jag ville fördjupa mig i. Den här gången fick jag också med sommarupplevelsen och ett helt annat ljusförhållande i husen.

Arbetet ute i fält, själva filmandet, löpte jämsides med redigeringsarbetet vid datorn och undersökande genom uppsatsskrivande. Att använda den här metoden har varit mer tidskrävande,

men eftersom uppgiften var av undersökande karaktär kändes det relevant. Slumpen fick också vara aktiv. När man samlat på sig tillräckligt många klipp, tagningar, måste man hitta ett sätt att sortera. Att *välja* är bland det viktigaste en filmare gör. Här kom tydligt problematiken med budskap och kommunikation in. Vad vill jag egentligen säga?

Om man vet precis vad man vill filma och gör ett mer omfattande förarbete, behöver processen inte bli så lång. Då kan man till och med filma klippen i den ordning man planerat att ha dem. På det sättet kan film vara ett lättillgängligt medium vid en presentation.

Synopsis

Den första ramen, formen för filmen, var en uppdelning i småprojekt, korta sekvenser som jag jobbade med på olika sätt. Under arbetets gång pendlade jag mellan att tänka på småprojekten som en sammanbunden film, ett konstant flöde, och att tänka på dem som separata småfilmer med svartruta emellan. En informativ del kunde till exempel vara insprängd mellan två mer undersökande. Att få en bra rytm i filmen handlade mycket om detta, och arbetades fram i redigeringsrummet. Det var också viktigt att filmen som helhet inte blev för lång. I samråd med Maria bestämdes maxlängden till 10 minuter, vilket jag sedan använde som en förutsättning i arbetet.

Det första utkastet av sekvenser, synopsisen, såg ut ungefär som följande:

Filmsekvens 1 handlar om öppningar, titthål och orientering, i form av fönster och dörrar. Den vill visa på kontakten och gränsen mellan inne och ute. Genom att använda en rörlig kamera anges rörelsen i byggnaden genom åkningar, inåt eller utåt, som visar på enformighet, symmetri, rytm eller disharmoni. Jag vill problematisera och visa på gränsen mellan offentligt och privat, det vill säga öppningar eller rum avpassade för enskildhet eller gemenskap. En del fönster är avsedda för *en* privat utblick, medan andra är till för flera, vilket i praktiken inte fungerar. Filmen blir i detta fall en bra konfliktskapare, som synliggör det inneboende dramat i huset. Jag vill också beskriva naturens närvaro och samspelet mellan naturen utomhus och rummen inomhus. Rörelsen inomhus motsvarar inte hur man kan röra sig utomhus, med undantag för blickens rörelse. Inomhus är rörelsen riktad, bestämd av arkitekten.

Filmsekvens 2 handlar om att se och bli sedd, om den voyeuristiska blicken, där någon smyger sig på. Idén är att filma med rörlig handkamera för att förstärka känslan av subjektivt betraktande av människor och av själva huset, som i sig självt inbjuder till sådan aktivitet. Jag försöker hitta andra infallsvinklar på byggandens modernistiska perspektiv, som i sig är mer renodlat. Människan som aktör kommer in i handlingen.

Filmsekvens 3 handlar om byggnadens placering i landskapet, samt vår föreställning om det svenska naturlandskapet. För att åskådliggöra detta filmar jag den resa jag själv gör till och från Kosta, och som i detta avseende utgör en väsentlig del av upplevelsen av glashusen. Den bilden har inget att göra med den manipulerade bild som brukar representera det småländska naturlandskapet. Landskapet är ett koncept som säljs in och spelar på människors drömmar och fantasier.

Filmsekvens 4 vill beskriva huset ur en folkhemskontext, en 1950-talskontext, och ska bestå av ett associativt collage av bilder som anknyter till denna epok. Här ingår arkivbilder på husen samt andra bilder som bidrar till att skapa en förståelse för denna föreställning växt fram till exempel bilder av gamla bonader, Alice Babs, och Bruno

Mathsson. Detta för att problematisera den endimensionella bilden av denna tid och för att tydliggöra att glashusen var en främmande fågel. Minnet spelar en stor roll.

Det fortsatta arbetet handlade mycket om att förenkla och renodla några idéer för att sedan utveckla och förbättra dessa vidare. Det kändes skönt att våga släppa taget om några idéer, vilket plötsligt skapade mer utrymme för de kvarvarande. Jag hade även en ny idé - **filmsekvens 5** - som var en utveckling och ett förtydligande av de tidigare och som jag ville prova. Denna idé gick ut på att ljus och transparens skildras bäst med mörkrets hjälp. Huset exponerar sig och sina invånare, aktörer, genom de transparenta väggarna. Det voyeuristiska perspektivet skildrades med både en smygande kamerarörelse och kameran i låst position. Människorna blev aktörer inför kamerans öga. Detta perspektiv tydliggjordes ytterligare när husen skildrades nattetid upplysta av ljus, men här tillkom även en mystisk och dramatisk dimension. Jag lånade därför Benjamins ficklampa och filmade med Markus som assistent husen nattetid. Denna idé bidrog i min mening till att förtydliga de känslor och den upplevelse som jag ville förmedla av byggnaden som en stor del av året upplevs just i mörker. Huset blir en upplyst scen för händelser. För båda oss som vid detta tillfälle filmade gav denna konkreta handling en ytterligare större förståelse för glashusens inneboende dramatik, och gav en djupare, mer spänningsfylld dimension åt byggnaden.

Jag lade slutligen ihop tre kortfilmsekvenser med teman och arbetsnamnen '**Genom huset**', '**Smyg**' och '**Natt (filmsekvens 5)**'. Dessa arbetades fram som separata sekvensspår i samma projekt, för att sedan läggas ihop till en film. Idéerna om landskapskontexten och det dokumentära formatet, som tidigare benämnts **filmsekvens 3 och 4**, blev en ram, som genom några få klipp försöker ge åskådaren en känsla för i vilken kontext byggnaden befinner sig, geografiskt och tidsmässigt (en flytande nivå mellan nu och då). De dokumentära bilderna från då glashusen var nybyggda 1955, är med i syfte att visa ett befolkat hus i en annan tid och samhällskontext och för att ge en ytterligare tidsmässig dimension och djup åt berättelsen om glashusen.

Materialet var nu nedklippt till cirka 10 minuter men hade en obalans i struktur och fördelning.

Jag fördjupade mig nu i redigeringsarbetet, bland annat i arbetet med tempo och rytm. *Ljudet* blev också allt viktigare.

Narrativ strategi och dramaturgi

Den narrativa strategin, berättandet, försöker anta olika perspektiv på, och 'komma in från sidan' i den modernistiska arkitekturen, för att på så vis lösgöra nya dimensioner inför betraktaren. Denna strategi växte fram undan för undan. Skildringen av husen genom filmens logik blev en långsam stegring genom filmen med paus för vila främst i avsnitt 4 samt i övergången mellan 5 och 6 (se nedan). Denna stegring var från början inte medvetet spänningsskapande.

Uppbyggnad av filmen:

1. Närmande i landskapet
2. Etablering på plats, husen utifrån
3. Kameran träder in i huset, färd genom huset längs en uppbruten linje
4. Kort information om husens tillblivelse, dokumentära bilder
5. Huset befolkas, tas i besittning. Kameran smyger sig på detta.
6. En mystisk dimension tillkommer med natt och ljus. Kameran betraktar detta.
7. Avlägsnande från platsen

Att visa objektets inneboende dramaturgi var inte så lätt. Människans rörelse, som syns i bild var i vissa fall en förutsättning. Dramaturgiskt handlar det om att få delarna att samspela till en helhet. Jag upptäckte att det var svårt att skildra 'blicken' utan en rörelse eller aktivitet. Även om man kan säga att arkitekturen och miljön är själva huvudpersonen så behövdes aktörer för att tydliggöra arkitekturens koncept. För att skapa en känsla av flera människor som rör sig samma väg och regisseras genom en lång korridor med utblickar, arbetade jag med fem-sex långa tagningar av samma sträcka (korridoren) som jag först klippte isär och sedan laborerade med rytmiskt. I detta experiment med att röra sig genom huset som längs en axel, upptäckte jag hur tagningarna tydliggjorde det nära utbytet över de tunna glasrutor som fungerar som ett membran mellan det vilda naturlandskapet och husets inre, och gör att de smälter samman.

Kameraföring

Skillnaden i kameraföringen mellan handkamera och stativ är stor. Nyanserna som utgör skillnaden mellan en något skakig bild och en fixerad betyder är mycket viktigt för intrycket. Minsta skakning uppfattas som subjektiv kamera. I början tenderade jag även att filma för korta sekvenser. När sedan klippen lyfts in i datorn saknades säkerhetsmarginal, samt marginal för slumpen. Kanske finns där något som jag inte såg från början? Jag försökte låta denna ”slump” vara aktiv i mitt arbete. Ett råd är att använda stativ och att ta om samma tagning flera gånger med god säkerhetsmarginal.

Redigeringsarbete

En stor del av det kreativa arbetet skedde vid klippbordet, och handlade om urval och sammanfogning. Jag använde mig av redigeringsprogrammet Adobe Premiere, ett program som erbjuder en rad tekniska finesser. Mitt syfte har dock inte varit att utnyttja de möjligheterna, utan att visa på programmets förmåga att förmedla visuellt material. Jag förutsatte mig att utgå ifrån ett aktivt tänkande kring klippens ordning, längd och rytm. Rent tekniskt försökte jag inte maskera klippningen utan använde i stor utsträckning tydliga övergångar och aktiva klipp (det vill säga en synliggjord klippning). Klippningen kan bli dynamisk i sig, och ibland lyfter det. Detta har varit en stor del av det experimentella arbetet. En energi kan, oftast skapad genom rytm eller tempo, frigöras av klippningen, men lika ofta blir det tvärtom stumt och klumpigt.

Vid klippningen arbetade jag med tidskisser och rörelseskisser. Därigenom har jag fått en djupare vision av rummet och dess inneboende tidsrymd och drama. I filmen finns denna möjlighet till subjektiv tid – till exempel en närbild av tid, då en snabb handling kan delas upp i flera olika kamerainställningar för att sedan i montaget ges ett större eftertryck. Filmen ger här en chans för redigeraren, filmskaparen, att själv dekonstruera berättelsen bakom den rumsliga konstruktionen och skapa en ny berättelse. En plats kan vara en minut lång, eller en och en halv. En plats ska fungera dynamiskt för olika rörelser och olika tidsförlopp. Detta har filmen lärt mig att se och förstå på ett nytt och djupare sätt.

Jag hade som sagt ingen story-board från början, utan besökte först platsen för att se om den tillsammans med kamerans och redigeringens tekniska möjligheter kunde inspirera mig. Klippningen har varit central för mig också på så vis att en medveten klippning hjälpte till att förtydliga det sekventiella i uppbyggnaden av Bruno Mathssons glashus. Jag försökte förhålla mig medveten till vad jag klippte och varför, och se varje klipp är ett ställningstagande och ett val. Häre ligger det styrmedel som skapar mening av de utvalda klippen tillsammans. Hur de sätts ihop skapar eller splittrar meningen och förståelsen (diskursen).

Ljudbild

Jag utgick i mitt filmarbete ifrån bilderna och deras ordning, och var först återhållsam med ljud och framförallt musik. Att se ett rum och att höra det kan vara olika saker, och efterhand insåg jag att ljud och tystnad måste samspela och hjälpa till i den förståelse av rummet jag ville förmedla. Att ljudrummet är lika viktigt som bildrummet medvetandegörs tydligast i redigeringsarbetet. Jag tänkte mycket på kopplingen ljud och bild i mitt praktiska arbete. Det hjälper inte om parken är vacker, när den ligger intill en motorväg. Ljudet vidgar eller krymper det synliga rummet och är en starkare associativ kraft är bilden. Det bidrar i hög grad till ett närmande eller distanserande av rummet. Ljudet är avgörande som manipulativ effekt, och här gäller att ha en medveten hållning till ljud och pålagd musik. Det tog det lång tid att hitta ett bra förhållningssätt. Jag experimenterade med pålagt ljud, och blandade det med ljud som kameran tog upp vid inspelningstillfällena (ljud av relativt dålig kvalitet). Målet var att inte skapa för mycket associationer med ljudet, utan låta bilderna stå för det associativa. Ljudet skulle inte vara förföriskt och upplevas som att bilderna illustrerade musiken, utan som ett naturligt ackompanjemang, ett aktivt montage ihop med bildernas rytm. Jag anser nu att ljudet har lika stor betydelse som bilden

Filmen – en beskrivning av resultatet

Processen och arbetet med filmen pågick till och från under drygt ett års tid. Slutresultatet fick titeln 'glashusen i Kosta' och blev med eftertexter cirka 11 minuter.

Genom analogin med filmen som medium och studium av Bergmans dramaturgi och narrativa strategier har jag fått en större förståelse för den komplexitet som Mathssons glashus i Kosta ger

uttryck för. Glashusen i Kosta är som konstruktion inte främst gjorda för att röra sig i, men de är gjorda för att betrakta och betraktas, om än från många perspektiv. Det man vill se, blickfången, styr arkitekturen.

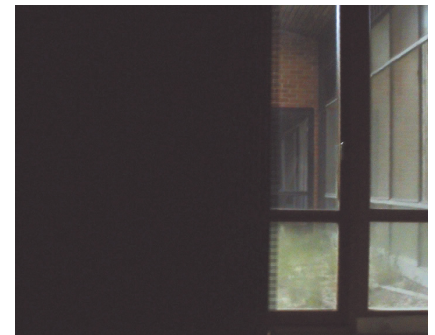
Filmen är till sitt innehåll en reflektion av den gestaltningstradition inom arkitektur vi benämner modernism. Filmmediet utgör inte en förstärkning av modernismen som ideologi (sundhet, öppenhet, enkelhet), men som genom sin komplexitet kanske gör denna arkitektur, landskapet och människan större 'rättvisa'. Bruno Mathssons glashus i Kosta visar sig vara en komplex byggnad. Filmen är en reflektion över den närvarande historien, reflektion över tiden och rumsligheten på platsen, lika mycket som en analys och tolkning av en specifik arkitektur. Det arkitektoniska rummet har präglats av tidens gång, men med filmens hjälp återskapar jag den tid och de berättelser som en gång funnits i husen, liksom dess inneboende möjligheter. Genom de rörliga bilderna skildras rummets inbyggda rytm och tid, samt hur de är uppbyggda kring kroppens rörelse och ett seende som utgår från den mänskliga kroppens rörelser.

Naturens möte med byggnaden skapar ett exotiskt, mystiskt och laddat uttryck, som i sig blir en reflektion över arkitekturen och dess relevans och gränser. Det byggda och konstruerade ifrågasätts och synliggörs genom naturens långsamma återtåg. Den vildvuxna omgivningen har hjälpt till att mana fram det mystiska i en byggnad som tidigare kanske präglats av en påträngande övertydlighet. Genom filmklippen, kan vi reflektera över i vilket tillstånd vi vill finna oss, då filmen visar flera möjligheter. Huset ändrar uttryck och tar flera skepnader.

Filmen tydliggör det subjektiva perspektivet, och den narrativ manipulationen. Som hjälp i mitt närmande till det verkliga rummet har jag haft ett redskap som har tillåtit mig att byta perspektiv, att vara inomhus och bli sedd, att vara utomhus och se, eller tvärtom. I min reflektion över glashusen, har jag gått på skattjakt, och min ambition har varit att åskådaren ska få samma känsla av att leta spår, minnas och blanda verkligheter.

Filmen utgör även ett tidsdokument på så vis att glashusen med omgivning i dagsläget befinner sig i en restaureringsfas och i framtiden kommer att vara helt förändrade.

Stillbilder ur filmen 'glashusen i Kosta'.









Slutdiskussion

Examensarbetets brett upplagda jämförelse och diskussion kring film, landskap och modernitet i teori och tillämpad praktisk del, har lett till slutsatsen att film är utmärkt som verktyg och handling för att fördjupa sin kunskap och förståelse för olika landskapsliga förhållanden. Arbetet har genom sin teoretiska och praktiska del lett till en ytterligare fördjupning av min kunskap kring film som förmedlare av rummets alla aspekter. Insikterna har fått fäste genom den praktiska tillämpningen, där jag specifikt fått större förståelse för motsägelsefullheten i objektet för mina undersökningar, Bruno Mathssons glashus i Kosta. Filmen fungerade i detta fall som en väg att formulera motsättningar, och inneboende konflikter. Det är insikter som kommer att följa mig i min fortsatta förståelse för fysiska platser, och som i förlängningen går att översätta till fysisk gestaltning. Den här studien kommer därför att vara av stort värde för min fortsatta verksamhet som landskapsarkitekt.

Film är som alla vet ingen ny teknik men dess potential är underutnyttjad i landskapsarkitektoniska sammanhang. Film är enligt mig ett utmärkt medium för att skildra och problematisera den splittrade, rörliga världsuppfattning dagens samhälle erbjuder, där människan i allra högsta grad identifieras med sin blick. Kvaliteten, men även det problematiska hos filmen ligger i dess kommunikativa och manipulativa potential. Det går aldrig att förutsäga vad filmen åstadkommer i betraktarens huvud, en osäkerhet i överföringen som kan vara både en belastning och en tillgång i en presentation. Jag ser emellertid denna dynamik som en av filmens största tillgångar, både för en utforskande filmare, men också för att problematisera en plats eller ett argument. Film är också ett mycket bra medium i sig för att sätta fokus på denna problematik.

Just detta att med kamerans hjälp tydliggöra det subjektiva perspektivet i mötet med en miljö, utgör också en stor potential för den som, liksom landskapsarkitekten arbetar med fysiska miljöer. Vår egen förståelse för den fysiska miljöns olika aspekter ökar, liksom medvetenheten om våra egna mentala föreställningsbilder (och fördomar, förutfattade meningar) om ett landskap. Föreställningen om ett romantiserat och idealiserat naturlandskap präglar i stor utsträckning den allmänna synen

på vår omgivning, även bland landskapsarkitekter. I relation till den spelfilmskontext jag studerade blev detta landskap, som myt och konstruktion tydligt. Det är en konstruktion som färgar av sig på vårt sätt att prata om, och representera natur och landskap, men också på vårt sätt att designa. Det är också en idealiserad myt som i praktiken är svår att förena med en mera sammansatt rumslighet. Detta landskap som myt och konstruktion blev tydligt ur den spelfilmskontext jag studerade, och är en myt som i praktiken får svårt att leva upp till de krav arkitekturen ibland ställer och förutsätter, i den mån naturlandskapet sällan är så ursprungligt eller överhuvudtaget närvarande, som vi föreställer oss. Att tvinga in ett begrepp i en mall, göra denna till norm, och på så sätt använda naturlandskapet eller andra landskap som en given förutsättning i planerande och design, är inte ett förhållningssätt som stämmer väl överens med verkligheten. Jag anser att filmen kan vara till stor hjälp i arbetet med att istället närma sig den faktiska miljö man planerar och designar, och medvetandegöra och acceptera en mer komplex bild av denna miljö. Med filmen som verktyg kan man också rent praktiskt hantera andra perspektiv och möjliggöra ett formulerande av en annorlunda och mer komplex bild av verkligheten, både inför sig själv och andra.

Min slutsats är att filmens viktigaste fördelar är de som handlar om dess funktion som förmedlare och uttolkare av en idé (ett förslag) men också som ett redskap för dokumentation, analys och dialog. Användandet av film leder till en större förståelse för filmens *manipulativa* kraft, det vill säga en ökad medvetenhet om representationen och dess inflytande över våra egna skapade mentala bilder.

Uppsatsens jämförelse av filmregissören Ingmar Bergman samt möbelformgivaren och arkitekten Bruno Mathsson, har också visat sig oväntat fruktbart. Båda har en relation till bilden av det svenska naturlandskapet, 1950-tal, och modernitet. Deras respektive landskapssyn har med deras respektive filosofier att göra och kan ses som en spegling av en människosyn. Landskapet är för båda en konstruktion, och genom att visa deras olika ingångspunkter, deras sätt att tolka verkligheten, kom jag till slutsatsen att båda har ett problemfyllt förhållande till det moderna,

som bland annat har med den så kallade moderna människosynen att göra. Detta hoppas jag ska väcka tankar. Både Bergman och Mathsson är ändå i högsta grad moderna människor som aktivt reflekterar över sin samtid och sig själva.

Ur ett landskapsarkitektperspektiv har jag studerat ett litet urval av Ingmar Bergmans filmiska verk. Det har bidragit till en ökad förståelse för hur man med landskapet som narrativ strategi kan berätta en historia. Att sinnet stimuleras av ett i positiv bemärkelse rubbat, rörligt perspektiv är ett bra argument för användandet av filmen som arkitektoniskt verktyg och handling.

Bergman intar olika hållning och byter perspektiv i sitt betraktande av människan, naturlandskapet och kroppen, vilket varit extra givande att studera placerat i denna kontext av modernism och 1950-tal. På olika sätt problematiserar och experimenterar han med dessa förhållanden. Antingen kopplar han på ett okomplicerat och öppet sätt kroppen till naturlandskapet, eller så placerar han människan klämd mellan himmel och jord, oförankrad och därmed vilsen. Han kan beskriva naturlandskapet som direkt fientligt, tidsmässigt flytande och ogripbart, eller starkt metaforiskt. Som en problematisering av människan, bryter dessa landskap med sin tids trygghetsbaserade, idylliska naturlandskapbild. I Bergmans filmer blir det tydligt hur han sätter fingret på en öm punkt i den moderna visionen, nämligen idén om att en modern arkitektur och samhälle också kräver en ny människa. Utifrån denna punkt har det varit mycket givande att korsa och konfrontera Ingmar Bergmans dramaturgi med Bruno Matthsons arkitektur.

Bruno Mathsson använde sig av naturlandskapet som en idealiserad norm i sin arkitektutövning. Jag har tagit fasta på hans upprättande av ett förhållande mellan naturlandskapet och byggnadskroppen, speglat genom människans kropp och blick. Jag har framförallt velat lyfta fram hans lustfyllda förhållande till naturen och kroppen, som enligt mig ibland hamnar i konflikt med den modernismens rationella natur- och människosyn han också bekände sig till. För Mathsson utgör kropp och själ inga motsättningar. Därmed borde även ögat och kroppen höra ihop, men dessa två utgör ofta en konflikt i hans verk på så vis att blicken och kroppen inte kan röra sig på samma sätt, utan frikopplas från varandra, något som manifesteras tydligt i Kosta. I hans glashus

i Kosta är spelet mellan offentligt och privat intrikat, och arkitekturen är tydligt regisserad, delvis enligt modernismens normer. Just dessa glashus är inte främst gjorda för att röra sig, utan för att betrakta och betraktas, om än från många perspektiv. Filmen som medium har i detta fall tydligt hjälpt mig förstå konflikten komplexiteten i hans arkitektur, främst kopplad till det visuella. Därmed har jag också upptäckt de andra kvaliteter som finns i glashusen, och slutsatsen är att hans arkitektur är spänningsskapande på ett oväntat sätt och faktiskt ligger i detta motsägelsefulla möte, kanske främst i detta konfronterande och dubbeltydiga.

I min tolkning av glashusen i Kosta tillför filmen som medium nya aspekter på byggnaden. Genom mitt filmarbete har jag försökt visa att den tvetydighet och ambivalens Ingmar Bergman använder sig av, finns som kvalitet även i Bruno Mathssons arkitektur genom den mångfald av perspektiv och den mystik som byggnaden i Kosta tillåter. Med kameran som verktyg har jag kommit längre i mitt resonemang, och förmått redovisa mina idéer på ett tydligt sätt. Jag har fått en bättre förståelse för Mathsson som arkitekt, hans fascination inför rörelsen och kroppen och kopplingen mellan den lustfyllda kroppen och naturen, något som han inte inom rådande ideologi kunde bekänna sig till fullt ut. Mitt praktiska filmarbete har resulterat i tolkning av en modernistisk byggnad och dess relation till människan och det omgivande landskapet.

Diskussionen har varit ett sätt att närma sig problematiken kring film som medium kopplat till fysiska miljöer. Film är givande och roligt att jobba med, men kräver också en insikt och medvetenhet om representationsproblematiken. Jag anser att filmen bidrar till att fler frågeställningar kring landskapliga och rumsliga konstruktioner väcks. Att använda filmmediet för att tolka en miljö blir ett handfast gränsöverskridande. Jag visar genom detta arbetes olika delar, att det är en möjlig, i många fall naturlig och självklar arbetsmetod.

Källförteckning

Film-, arkitektur- och designteori

Andersson, Lars Gustaf och Hedling, Erik (red.), 1995, *Modern filmteori 2*, Studentlitteratur, Lund
Andersson, Lars Gustaf och Hedling, Erik (red.), 1999, *Filmanalys*, Studentlitteratur, Lund
Benjamin, Walter, 1990, *Paris, 1800-talets huvudstad: passagearbetet, Band 1*, Symposion, Stockholm
Bordwell, David och Thompson, Christine, 2004, *Film art – an introduction*
Bordwell David och Thompson, Christine, 2003, *Film history – an introduction*, McGraw Hill, New York
Bruno, Giuliana, 2002, *Atlas of emotion-journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York
Bäck, Katarina och Palmblad, Samuel, 2004, *Bland funkiskåkar och betonghus – det modernistiska Kronoberg*, Smålands museum och Länstyrelsen i Kronobergs län
Colomina, Beatriz, 1999, *Privat och offentlig – modern arkitektur som massmedium*, Pontes förlag
Cronon, William, 1995, *Uncommon Ground, Rethinking the Human Place in Nature*, USA
Lundemo, Trond (red.), 2004, *Konst och film – texter efter 1970, del 1 och 2*, Skriftserien Kairos, Raster förlag, Lund
Lunds studenters Filmstudios Katalog, ht 1994, ht 1996, vt 1996, ht 2001
Nordmark, Dag, *Bildspråkets betydelser*, 1975, Pan
Reed, Peter (red.), 1998, *Alvar Aalto – Between humanism and materialism*, The Museum of Modern Art, New York
Söderbergh-Widding, Astrid, Rossholm, Anna Sofia och Malmberg Carl-Johan, 2002, *Montage. Om film*, Bonnier Essä, Falun
Tanizaki, Junichiro, (1929), 1998, *Till skuggornas lov*, ellerströms förlag, Lund
Thoreau, Henry David, översättning Frans G Bengtsson, 1858, *Skogsliv vid Walden*, Wahlström & Widstrand, Stockholm

Landskaps- och natursyn (i svensk film)

Almqvist, Carl Jonas Love, 1838, (Almqvistsällskapet, 1989), *Den svenska fattigdomens betydelse*, Gidlunds, Hedemora
Aquilon, David, *Den sönderslitande vertikaliteten – fallrörelsen som motiv i Ingmar Bergmans postreligiösa landskap*, Absalon, Lund, 1999
Florin, Bo, 1997, *Den nationella stilen – studier i den svenska filmens guldålder*, Aura förlag, Stockholm
Lisinski, Tomas, *Nordisk film i dystert ljus. Naturskildringar och norsk film i centrum på seminarium*, Dagens nyheter, 1994-11-15
Moberg, Vilhelm, 1959, *Sista brevet till Sverige*, Bonniers, Stockholm
Qvist, Per-Olov, 1986, *Jorden är vår arvedel – landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959*, Filmhäftet, Uppsala

Praktiskt filmarbete

Breum, Trine, 1993, *Film, fortelling og förförelse*, Forlaget Frydenlund, Köpenhamn
Jenninger, Claes (red.), 2005, *Rörliga bilder*, Liber AB, Kristianstad
Nemert, Elisabeth och Rundblom, Gunilla, 2004, *Filmboken*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm

Regissörer

Bergh, Magnus och Munkhammar, Berit (red.), 1986, *Tarkovskij – tanken på en hemkomst*, Alfabeta bokförlag
Bergman, Ingmar, 1990, *Bilder*, Norstedts förlag AB, Stockholm

Berthelius, Marie, 1994, *Wim Wenders: Gränsland*, Filmkonst nr 26, Göteborgs filmfestival
Zern, Leif, 1993, *Se Bergman*, Norstedts förlag AB, Stockholm
Åhländer, Lars (red.), 1983, *Svensk Filmografi 5*, Svenska Filminstitutet, Almqvist & Wiksell, Uppsala
Åhländer, Lars (red.), 1977, *Svensk Filmografi 6*, Svenska Filminstitutet, Almqvist & Wiksell, Uppsala

Filmer

Bergman, Ingmar, 1951, *Sommarlek*
Bergman, Ingmar, 1953, *Sommaren med Monika*
Bergman, Ingmar, 1955, *Sommarnattens leende*
Bergman, Ingmar, 1957, *Det sjunde inseglet*
Bergman, Ingmar, 1957, *Smultronstället*
Bergman, Ingmar, 1960, *Jungfrukällan*
Bergman, Ingmar, 1961, *Såsom i en spegel*
Bergman, Ingmar, 1963, *Nattvardsgästerna*
Eisenstein, Sergei, 1925, *Pansarkryssaren Potemkin*
Forsberg, Lars Lennart, 1973, *Vem älskar Yngve Frej?*
Leszczyłowski, Michal, Sverige, 1988, *Regi Andrej Tarkovskij*, dokumentär
Mattson, Arne, 1951, *Hon dansade en sommar*
Reggio, Godfrey, 1983, *Koyaannisqatsi*
Resnais, Alain, 1960, *Ifjol i Marienbad*
Sjöström, Victor, 1912, *Terje Vigen*
Tarkovskij, Andrej, 1986, *Offret*
Vertov, Dziga, 1928, *Mannen med filmkameran*
Wenders, Wim, 1979, *Fitzcarraldo*

Utställningar

Kulturhuset Nässjö, 050522 -050828, *Svenska idyller – Anders Olsson*

Arkiv

Smålands museum, Vicke Lindstrands arkiv, med tillstånd av Martin Hansson

Muntliga källor

Böhn-Jullander, Ingrid, författare till boken *Bruno Mathsson – möbelkonstnären, glashusarkitekten, människan*, (Signum, Lund, 1992), intervju, Värnamo, 2005-02-03
Ernstsson, Tyra, f d boende i glashusen, intervju, 2005-05-31
Gustavsson, Linda, samtal om film, 2005-10-13
Hedling, Erik, professor i filmvetenskap, handledning, Inst. för litteraturvetenskap, Lunds Universitet, 2005-01-24
Hellström, Maria, lärare och forskare, handledning, Inst. för landskapsplanering, SLU Alnarp, löpande kontakt under 2005-2006
Karlsson, Erik, byggmästare för glashusen i Kosta, intervju, Kosta, 2005-02-04
Krantz, David, konstnär och filmare, löpande kontakt under 2005-2006
Ågren, Tony, löpande kontakt hösten 2005

Övriga elektroniska källor

Dunér, Katarina (idé) och Wachtmeister, Jesper, 2001, *Bruno is back – i Värnamo och i den stora världen*, Martin & co Filmproduktion, Sveriges Television, K-special 2001-01-19

Shuper, Alex, *Konsten att klippa film*, travesty productions, Sveriges Television K-special 2005-01-28

www.ingmarbergman.se

www.voodooofilm.org

Besökta hus (interiört och exteriört) av Bruno Mathsson:

Radhus, Kosta

Utställningshall, Kosta

Utställningshall, Värnamo

Enfamiljshus, Tånnö (Bruno och Karins eget hus) endast exteriört

Enfamiljshus, Saltsjöbaden

Enfamiljshus, Lerum

Enfamiljshus, Lerum

Enfamiljshus, Hisingen, Göteborg

Fritidshus, Frösakull (Brunos och Karins eget hus) endast exteriört

Fotnoter

- 1 Filmen gjordes som ett grupparbete tillsammans med Helena Mellkvist och Mari Nilsdotter.
- 2 Filmen gjordes tillsammans med Markus Magnusson.
- 3 Filmen gjordes som ett grupparbete tillsammans med Markus Magnusson.
- 4 Projektet är en förstudie som innefattar förslag för förnyelse och restaurering av glashusen i Kosta, Småland. Förstudien har i dagsläget gått vidare i en faktisk projektering och restaurering. Detta projekt drivs och administreras av Lessebo Kommun och medel har ställts till förfogande från EU Mål 2, Länsstyrelsens Kulturmiljöavdelning samt Stiftelsen Framtidens Kultur. En annan student, Markus Magnusson har deltagit i projektet. Hans examensarbete består av en teoretisk del om Bruno Mathsson som designer samt ett gestaltungsförslag till ny utemiljö.
- 5 Nordmark, sid. 44. Eisensteins citat. De sovjetiska filmskaparna betecknar förenklat montage som den uppbyggnad, komposition av snabba, rytmiska bildserier, vilket blev de tidiga sovjetfilmernas kännetecken. Se även Nordmark sid. 70.
- 6 Söderbergh-Widding, Astrid, 2002, Montage. Om film, sid. 37
- 7 Nordmark, Dag, 1975, Bildspråkets betydelser, sid. 37
- 8 Nordmark, sid. 37
- 9 Nordmark, sid. 29
- 10 Colomina, Beatriz, 1999, Privat och offentligt – modern arkitektur som massmedium, sid. 116
- 11 Jennings, Claes, 2005, Rörliga bilder, sid. 35
- 12 Med montage avses i den här uppsatsen sammanfogning, klippning, hopfogning. Se exempelvis Nordmark.
- 13 Breum, Trine, 1993, Film, fortelling och förförelse, sid. 96
- 14 Nordmark, sid. 64. Citat av Pudovkin.
- 15 Rossholm, 2002, Montage. Om film, sid. 60
- 16 Breum, 1993, sid. 80
- 17 Nordmark, sid. 37
- 18 Leszczylowski, Michal, 1986, Regi Andrej Tarkovskij
- 19 Nordmark, sid. 26. Hänvisar till Rudolf Arnheim.
- 20 Colomina, sid. 25. Citat från Walter Benjamin.
- 21 Colomina, sid. 166
- 22 Benjamin, Walter, 1990, Paris, 1800-talets huvudstad: passagearbetet, Band 1, sid. 355: Benjamin beskriver fenomenet och Baudelaire som den första flanören.
- 23 Colomina, sid. 317. Citat från Le Corbusier.
- 24 Colomina, sid. 130
- 25 Bruno, Giuliana, 2002, sid. 86
- 26 Colomina, sid. 298
- 27 Colomina, sid. 254
- 28 Colomina, sid. 254
- 29 Cronon, William, 1995, *Uncommon Ground, Rethinking the Human Place in Nature*, sid. 70-72
- 30 Almqvist, Carl Jonas Love, 1838, (1989), Den svenska fattigdomen, sid. 37
- 31 Moberg, Vilhelm, 1959, Utvandrarerna, sid. 328
- 32 Qvist, Per Olov, 1986, Jorden är vår arvedel – landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959, sid. 14

- 33 Som exempel kan nämnas konstnären Anders Olsson som under efterkrigstiden blev känd för sina bonader med motiv från den svenska landsbygden. Bonadernas motiv föreställer ofta sommarbilder från landsbygden med glada, leende människor, djur och natur. Hans naturromantiska idyller är en hyllning till det enkla arbetet och naturen och skildrar ett bonde-Sverige. Dessa reproduktioner tillhör de mest spridda bilderna i Sverige (Kulturhuset Nässjö, 050522 -050828, utställningen Svenska idyller – Anders Olsson .)
- 34 Qvist, Per Olov, sid. 12
- 35 Hedling, Erik, muntligen, 2005-01-24
- 36 Qvist, sid. 50
- 37 Florin, Bo, Den nationella stilen – studier i den svenska filmens guldålder, sid. 81ff
- 38 Florin sid. 82
- 39 Waldekranz, Rune, 1986, Filmens historia 1900-1920, sid. 440
- 40 Qvist, sid. 249. Jämför bildkompositionerna i Anders Olssons måleri.
- 41 Björkman, Carl, tidningen Dagens Nyheters recensent, Svensk Filmografi 5, sid. 176
- 42 Qvist, sid. 239, recension av Nils Beyer av Ingen mans kvinna, 1953
- 43 Andersson, Lars Gustaf och Hedling, Erik, 1999, Filmanalys, sid.74 De stilgrepp som tas upp här är kanske inte typiskt bergmanska, men uppsatsen ger inte utrymme för en djupare jämförelse.
- 44 Zern, Leif, 1993, Se Bergman, sid. 24
- 45 Hellström, muntligen, 2005-03-09
- 46 Hedling, muntligen, 2005-01-24
- 47 Zern, Leif, sid. 24
- 48 Zern, sid. 25
- 49 Zern, sid. 24-25.
- 50 Hedling, muntligen, 2005-01-24
- 51 Aquilon, David, 1999, Den sönderslitande vertikaliteten – fallrörelsen som motiv i Ingmar Bergman postreligiösa landskap, sid. 23
- 52 Bergman, Ingmar, 1990, Bilder, sid. 296
- 53 Qvist, sid. 280, skriver att motivet flykten från civilisationen är ett klassiskt 50-tals tema, typiskt för tiden och använt av många.
- 54 Zern, sid. 43
- 55 Axelsson, Sun, 1983, Sex x sommar – Sex svenska sommarfilmer, essä ur Svensk filmografi 5, sid. 179
- 56 Zern, sid. 26
- 57 Bergman, Ingmar, 1990, sid. 264
- 58 Bergman, sid. 243
- 59 Zern, sid. 44
- 60 Aquilon, David, sid. 16
- 61 Bäcklund, Katarina och Palmblad, Samuel, 2004, Bland funkiskåkar och betonghus - det modernistiska Kronoberg, sid. 16
- 62 Bäcklund och Palmblad, 2004, sid. 18
- 63 Qvist, sid 15
- 64 Cronon, William, 1995, sid. 80
- 65 Reed, Peter (red.), 1998, Alvar Aalto – between humanism and materialism, sid. 47Citat Alvar Aalto: ‘you should not be able to go from home without passing through a forest’.

66 Dunér, Katarina och Wachtmeister, Jesper, 2001, Bruno is back – i Värnamo och i den stora världen
 67 refererande till husen i Kosta. Detta stämmer även på de flesta andra hus han ritat, som jag själv besökt.
 68 Böhn-Jullander, Ingrid, muntligen, 2005-02-03
 69 Bruno, Giuliana, 2002, *Atlas of emotion-journeys in Art, Architecture and Film*, sid. 90
 70 Junichiro, Tanizaki, 1929, Till skuggornas lov, sid. 26
 71 Bäck och Palmblad, 2004, sid. 65
 72 Thoreau, Henry, 1858, Skogsliv vid Walden, sid. 96
 73 Thoreau, 1858, sid. 111-112
 74 Dunér, Katarina och Wachtmeister, Jesper, Bruno is back
 75 Bruno, Giuliana, sid. 89
 76 Dunér och Wachtmeister, Bruno is back
 77 Karlsson, Erik, muntligen, 2005-02-24
 78 Karlsson, Erik, 2005-02-24
 79 Dessa hus besöktes endast exteriört under våren 2005, då det inte gick att få tillstånd att se husens interiör.
 Frösakull har väggar av plast, och gardiner fördragna där väggarna är av glas. Tännö är förskansat bakom
 fördragna gardiner.
 80 Zern, sid. 66

